



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



مدرسة المتفرج

قراءة المسرح (٢)

تأليف : أن أوبر سفيلد

ترجمة : أ. د. حمادة إبراهيم

د. سفير الجمل - نورا أمين

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. حمادة إبراهيم

(المنشورات الاجتماعية)

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للأثار

تُرجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسى :

L' Ecole du Spectateur

LIRE LE THEATRE (2)

PAR

Anne Ubersfeld

Editions sociales

Pouris, 1981

كلمة وزير الثقافة

يملك الإنسان طاقة رائعة هي قدرته على التجريد ، وخلق كيانات مجردة نتيجة وعى يتجاوز الحواس الخمس ، هذه الطاقة هي التي تخلق المجتمعات وتقود الإبداع ، وتقاوم كل أنماط الانحطاط، إنها مجموعة القيم والمفاهيم التي تجعل إدراك الإنسان للواقع يتقدم ، بل وتجعله يتعلم من نفسه ومن العالم المحيط به.

والمشكلة في تصوري أن نجد اسلوب ذلك الاقتراب من العالم والواقع الجديد المحيط بنا، وفي تصوري أيضا أن رؤانا للواقع والعالم تتطلب أن نزيل الحواجز التي تغيب رؤيتنا؛ أى أن نمتلك طاقة الحرية، فالحرية وحدها هي التي تجعلنا نعرف كيف نرى، وكيف نتخيل ، وكيف نبدع.

ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، هو أسلوب للاقتراب من العالم، يحمى حرية المبدع ؛ إذ مفتاح الإبداع والتجديد الثقافي ليس في التقليد لأنماط ، بل هو في صدق المبدع وحرية.

لقد كان علينا أن نتيح هذا المناخ المشحون بالكهرباء ، مفعمين بالامل، لأننا نعى أننا نصوغ ونخدم مصالح وطن، وهذا الوعي الراسخ هو الذي يجعلنا نرفض الاشباع السهلة، ونُدين مساندة السذاجة ، ولا نقع في شرك التشويش، والأمل لدينا لا يفتر في تلك العقول القادرة على التقييم الصحيح لمستقبل الثقافة والفن في هذا الوطن.

هذه هي الدورة الثامنة لهذا المهرجان ، الذي يحرض المبدع على أن يكون أكثر انفتاحاً، وأكثر ابتكاراً ، ويبعث فينا البهجة ويخلصنا من الامتثال للقولبة ، ويستثيرنا بالتحدي ، وينزع منا الخوف من الحرية.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

مسرح امريكا اللاتينية

حقيقة، إن كل ماينكسر خارجنا له رنين في داخلنا، لكن الأدب والفن يعمقان الرنين، ويستولدان سؤال المصير. فهذه القارة-أمريكا اللاتينية- التي تعرضت لانكسارات اجتماعية، وانتكسات اقتصادية، وتشويهات ثقافية، واقتقادات لمساحات من ترابها، وتفتيتات لكيانها؛ نكاد نراها واضحة في صورة رمزية أبتدعتها مخيلة الكاتب «جابريل جارسيا ماركيز» في روايته الفذة «مائة عام من العزلة» وتحديداً عندما يُبتلى أهالي مدينة «ماكوندو» بمرض الارق الغامض، الذي يؤدي إلى نتيجة حرجة، هي فقدانهم ذاكرتهم. «فالمريض عندما يتعود على حال السهد يبدأ بنسيان ذكريات الطفولة التي تنمحي من ذاكرته، يتلوها نسيان الاسم ومعنى الأشياء، وأخيرا هوية الأشخاص، وأيضا الوعي بالذات، حتى الفرق في بلاهة بدون ماضى». وفي محاولة أهالي «ماكوندو» للتغلب على صعوبة تذكرهم للأشياء راحوا يكتبون الأسماء على الحاجيات من أجل معرفة ماهيتها وتذكرها. «فبفرشة مغموسة في الصبغة سجل كل شئ باسمه: مائدة، كرسي، ساعة، باب، حائط، سرير، كسرولة. ذهب إلى الحظيرة والحديقة وسجل الحيوانات والنباتات. بقر، تيس، خنزير، دجاجة... فهم أنه يمكن أن يأتي اليوم الذي يتعرفون فيه على الأشياء من أسمائها المكتوبة؛ لكن دون أن يتذكروا استعمالها، ومن ثم صارت الأمور واضحة، فالورقة المعلقة في رقبة البقرة تعطى عينة نموذجية للطريقة التي كان يناضل بها سكان ماكوندو» ضد النسيان: هذه بقر، يجب حلبها في كل صباح لكي تعطى اللبن، واللبن يجب غليه لخلطه بالقهوة، وعمل قهوة باللبن. وهكذا وصلوا العيش في واقع متزلق يمسك به مؤقتا بالكلمات؛ لكنه واقع كان ينبغي أن يهرب دون أمل في إمساكه عندما ينسون قيمة الحرف المكتوب».

إن هذه الصورة الإبداعية ذات الحضور الكلى بعمقها النفسى، هى شهادة تكثف أزمة الذاكرة؛ أى أزمة هذه القارة، إذ تجسد مشكلة الحفاظ على الماضى ؛ بل ومدى الاحتفاظ به، كما تتساءل عما سوف يبقى من أمريكا اللاتينية أمام انتهاكات طوفان النسيان. إنها تطرح السؤال المزدوج للهوية والمغايرة، كنتيجة للتحويلات التى اكتسحت العالم فى العقود الأخيرة، فخيال «ماركيز» المبدع يطرح السؤال الذى لن يعفى منه أحد في هذا الزمن المعاصر .

وفى تصورى فإن شرط المواجهة لا يتطلب الخداع، أو لعبة الخطاب المستتر؛ بل خرق الصمت ؛ إذ جوهر المواجهة الحالية هو «المنطق» الخاص للمبارزة؛ بمعنى أن التحدى هو الذى يعيد الشرف والمكانة والحضور. والخطاب العلنى المتكامل المتلاحم المتناسك، هو الذى يوفر لممارسات المجتمع أن تتخذ شكلا جماعياً؛ يرفض صورته العجز العام فى مواجهة بنية هيمنة النسيان؛ وذلك بالتحدى المكشوف كفعل لتأكيد الذات، بقراءة الصورة الاجتماعية الحقيقية، "وإعادة النظر" بتسمية الأشياء وتحديداتها.

لقد تمت مواجهة طاعون النسيان الطاغى؛ ليس بالتعايش معه؛ بل بالوعى به، وبما يؤدى إليه من «بلاهة»، فقد أمسك أهالى «ماكوندو» بثوابتهم، ولو مؤقتاً: بالكلمات. وكان عليهم الاستمرار فى ملاحقته، إما بأن لا ينسوا قيمة الحرف المكتوب، أو بأن يجدوا بديلاً من أشكال مواجهة انتهاكات النسيان . وبمعنى آخر ألا تتأكل إرادتهم أمام مرات الفشل. تماماً كما فعل بطل «الحب فى زمن الكوليرا» الذى تمسك بحبه لأكثر من نصف قرن. لقد بقى خائراً، ولكن لم يهجره الأمل حتى أدركه.

فالدعوة الى تسمية الاشياء وتحديداتها صار هما اساسيا تواجه فيه هذه القارة نفسها بنفسها، ماهى أمريكا اللاتينية تلك التى تمتلك حالياً خمس عشر لغة هندية - أمريكية ولغة لاتينية هى الفرنسية، ولغتين أوروبيتين غير لاتينيتين هما الانجليزية والهولندية، بالإضافة الى اللغتين الرسميتين الأسبانية والبرتغالية، و تمتلك ثقافة خلاسية تنوعت مكوناتها حتى واجهتها مشكلة تحديد هويتها...!!... ؟. أى معنى التساؤل الاحتياج الى ما يشحذ طاقة وقدرة جماهير هذه القارة لمقاومة هيمنة طاغية؛ أم أنه يعنى نوعاً من الزهو بالمغايرة. أم أن التساؤل ذاته يسهم فى تكوين ذلك «المفهوم» عن أمريكا اللاتينية ؟ قد يكون ذلك كله أو جزء منه صحيحاً لكن

الممارسات البشرية لا تبقى دائما مغلقة، فحين اجتمع مجموعة كبيرة من نخبة مثقفي القارة فى «ليما» عاصمة «بيرو» تحت مظلة «اليونسكو» فى محاولة الإجابة عن السؤال لتحديد «المفهوم» كانوا قد أعطوا لممارساتهم معنى ... لقد راحوا يطرحون تساؤلات تمس التاريخ والواقع والفكر؛ وهى مكونات «المتخيل الاجتماعى»، الذى يحوى جملة التصورات والرموز والمعايير والقيم التى تكسب كل مجتمع بنيته اللاشعورية، فهم يرون «ضرورة النظر الى القارة بدءاً من معاصرتها ورجوعا الى الماضى» وفق منهج يرتكز على فرضية "أن وحدة أمريكا اللاتينية غير قابلة للشك بدءاً من مجمل تاريخها؛ لكنها غابت عن الأنظار خلال عملية تكوين القوميات التى جرت فى القرن التاسع عشر" ويؤكدون على ضرورة "اعتبار أمريكا اللاتينية كلا واحداً تشكله التشكيلات السياسية القومية الراهنة". وقد أسفرت اجتماعاتهم عن إصدار سلسلة من الدراسات تحت مسمى «أمريكا اللاتينية فى ثقافتها»، بقصد البحث عن «مفهوم» القارة كما تبلورها المظاهر الثقافية للقارة. وفى تصورى فإن البحث فى الممارسات الثقافية يعنى تهديداً بالمغايرة وتجديداً للاتصال وتعميقاً للوعى. بل إنه مقاومة حقيقية وشكل فى أشكال المواجهة.

وقد كانت نتائج المؤتمر العالمى الرابع لمسرح العالم الثالث الذى انعقد فى مدينة «كاراكاس» بفرنزويلا عام ١٩٧٦، تعزيزاً لاستمرار هذا التحدى المكشوف، والرغبة الحرة فى الانتماء وتسمية الأشياء فى مواجهة منطق غط السيطرة الذى يقوم على التفتيت التام للقار؛ إذ قرر المؤتمر ضرورة إقامة ورشة لمسرح أمريكا اللاتينية يتحدد هدفها فى وضع أبحاث وتطويرها سعياً للوصول إلى الأشكال المسرحية المناسبة لخلق مسرح يلبي متطلبات ودرجات تطور بلدان أمريكا اللاتينية، وتبنت «اليونسكو» مشروع إقامة الورشة الدائمة لمسرح أمريكا اللاتينية التى تتولى نظريا وتطبيقيا قضايا ومشكلات المسرح فى القارة، وتعددت الورش المتفرعة وفقاً لمجالات المسرح المتعددة؛ مثل ورشة حول أوضاع المخرجين الشباب، وورشة حول الدراما فى أمريكا اللاتينية، وورشة للمعاهد المسرحية ولقضايا تدريب الممثل، وورشة حول مراكز الأبحاث المسرحية والنشر فى أمريكا اللاتينية؛ وفى تصورى فإن إقامة الورشة التى تعمل على تضمين عناصر الحضارات الثلاث: «الهندية الحمراء، والإسبانية، والأفريقية.» إنما هو تجسيد

لخطاب التواصل والتكامل الحضارى بين المكونات الثقافية للقاره، وشكل من أشكال تسمية الأشياء وتحديدھا .

إن هذا الإعلان الواضح عن التراث المكتوم والملتزم بحلقائه الحضارية، يسعى لتعميق الوعى «بالموزاييك الثقافى» لهذه القارة، كنتيجة لتوحد الإرث الهندى والأيبيرى والأفريقى، كثلاثة فى واحد، وهو إرث يعكس إرادة تأكيد الذات فى مواجهة تحدى الاغتراب الثقافى ، بطرح الخصائص الفريدة التى تتميز بها الشخصية اللاتينية الأمريكية؛ أى تلك الطاقة الداخلية التى تدفعها نحو تكامل ثقافى دائم من خلال الصهر والاستيعاب، وهما ماشكلا هوية الإحساس الوطنى القومى الذى رافق مراحل استقلال بلدان القارة ، وهو الإحساس الذى واجه موجات المهاجرين الأوربيين فى القرن التاسع عشر والعشرين، ولم يسمح باقامة أقليات عرقية تشكل تكتلاته متفارقة وجماعات طاغطة.

ولا شك أن الكشف عن التراث المكتوم من «موقع اجتماعى» أو «مكان اجتماعى» مفتوح للتجمعات، كالمسرح، يتيح إمكانية انتشار إعادة انتاج القيم والمعايير التى يعكسها النتاج الثقافى القائم سابقا بمضمونه التاريخى العام، ويقبل به المجتمع ويستوعبه، وهذا ما يؤكد أهمية الدور الحيوى الذى يلعبه المسرح كأحد «المواقع الاجتماعية» فى مواجهات التحدى؛ خاصة وأنه يقال إن «سندريللا الحقيقية لثقافة أمريكا اللاتينية هى المسرح».

إن الخيال هو وسيلة المبدع «ليقص» الحياة ويطرح رؤيته، وهو أيضا أدواته للعب مع الزمن، كى يصد الموت وكى لا يفقد الإنسان الأمل ، ومثلما كانت «شهر زاد» تروى حكاياتها الخيالية على «شهر يار» كى تصد الموت عن نفسها، فيتراجع الموت كلما تقدم أمام حكاياتها الجذابة، التى تفصل «شهريار» عن العالم المنظور، إلى عام غير منظور، فتلهب خياله فيرجئ قتلها، كذلك فإن كتاب ومبدع أمريكا اللاتينية بخيالهم السحرى وطاقاتهم الخلابية فى صياغة فضاءات إبداعاتهم، يدفعون الموت والضياح والانسلاخ الثقافى عن شعوبهم-رغم مأساوية الظروف التى تعيشها مجتمعاتهم؛ إذ فى قائمة ديون العالم الثالث تعد اكثريّة بلدان أمريكا اللاتينية من

البلاد المدينة-ذلك أنهم يدركون أن ثروة البلدان لا ترتبط فقط ماديا بازدهار الصناعات، وإنما ترتبط أوثق ارتباطا باسقلالها وامنها، والقضاء على «الأموال السوداء» التي تشتري الضمائر بالرشوة، فتهدد النسيج الاقتصادي والاجتماعي، فيزول العدل، وتتعطل المسؤولية، وتغيب الديمقراطية وتكافؤ الفرص .

ويرافق جهود المبدعين دور السلطات العامة. فرغم أن المنظومة الاقتصادية السياسية في أمريكا اللاتينية مهددة بقانون «التقادم التاريخي» إلا أن السلطات العامة لا تتخلى عن دعم وصياغة السياسات الثقافية تكريسا للهوية ، والتي تركز أساساً على «التكامل والتمازج» باستيعاب وصهر قيم ثقافية متعددة الجنسيات، كما تشدد هذه السياسات الثقافية على توليد الوعي بالحاجة الى اثبات الهوية الثقافية، وتشجع القدرة الخلاقة وتوجهها نحو إعادة اكتشاف القيم التي تنتسب إلى الثقافة الوطنية بشكل خاص في مواجهة هجمة «التأورب» وتنمى الوعي بالمواطنة المسؤولة، وتؤكد على ثقافة ديمقراطية، بتحريك القنوات والقيم والمثل والمشاعر. فقد أقامت السلطات العامة في المكسيك متحفاً للرشوة والفساد، إذ يذهب المكسيكيون خلال عطلة الأسبوع مع عائلاتهم لزيارة هذا المتحف الذي شيد من الثراء المحرم. إن إقامة المتحف نوع من الاحتشاد ضد الفساد، وتأكيد للعقاب عليه، بل تسمية للأشياء وتحديد لها، يمنح الحياة معنى أكبر من أن تكون قطعة لحم ويعنى أن الجسد أكثر من ثياب ترتدى.

كما تؤدي المنظمات الحرة غير الحكومية دورها بمساع تنويرية على المستوى الإقليمي والقارى مثل منظمة *Conciencia* الأرجنتينية، التي أقامت شبكة علاقات مع بقية دول القارة مثل تشيلي، البرازيل، أوروغواي، باراجواي، بيرو، اكوادور، كولومبيا، المكسيك، كوستاريكا، بوليفيا، هندوراس، السلفادور، الدومنيكان، لتعميق الدعو للديمقراطية، وعقدت عام ١٩٨٧ «مؤتمر أمريكا اللاتينية الأول» ليناقد دور المرأة في تعزيز الديمقراطية، كما أسفر هذا المؤتمر عن تشكيل لجنة «من أجل دعم وتعزيز الديمقراطية في دول أمريكا اللاتينية» وتوالت المؤتمرات العامة تحت مظلة هذه المنظمة غير الحكومية التي شغلها هم تحديد نموذج تنظيمي على صعيد أمريكا اللاتينية، وتبادل التجارب، ووضع استراتيجيات مشتركة للتربية المدنية.

ويمثل هذا النشاط مساهمات منظمة *Libro Libre* غير الحكومية التى تمارس فعاليتها فى أمريكا الوسطى فى ترويج الثقافة الديمقراطية، وتطوير الثقافة السياسية، والتربية المدنية فى إطار الديمقراطية.

هذه القارة بتجربتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الكاملة، تستحق منا الالتفات إليها والحوار معها، وخاصة فنونها وثقافتها الخلاقية المتوترة، الساعية للتكامل، والتي صاغت بشر هذه القارة، وطبعتهم بخصوصيتها، فانعكس ذلك على الابداع والمبدعين خيالا ولغة، وإتسمت إبداعاتهم بطابع «الباروك» الذى أنتج بالمواجهة بين ثقافات وأجناس مختلفة تهجيناً خاصاً. وقد تطور وتجدد حتى أصبح أسلوبهم الشرعى الراهن المتميز، كوليده لوجدان خاص يمتلك رصيداً من المعطيات الجغرافية والتاريخية المتفردة، شكلت اتجاهاً يبحث عن الأصالة، ويواجه الافتقار والنقص. هذا الاتجاه «الباروكى» يستخدم التوفيق، والتنويع والمزوجة، والسخرية والترادف والمعارضة، والطابع الكرنفالى، كما يدرج فى صياغاته الاقتباس المندمج «التناسق». والاستحضار والإخفاء، والحذف والكولاج، والجنانس التصحيفى والجنانس الاستهلالى، والتكرار والتنافر وانقطاع التجانس؛ ويستخدم اللغة التصويرية والصيرية المتعددة الألوان، إنه يسعى للانصهار بإلغاء الحدود الزائفة، ويخترع الألفاظ والتراكيب. إنه يرفض كل تأسيس ويمزج بين كل الأنواع؛ فهو يعكس واقع أمريكا اللاتينية ذات الوجود «الباروكى»، وهو يهدف إلى إعادة هيكلة لغته أو إعادة اكتشاف لغته ذاتها. إنه أيضا إحدى محاولات «تسمية الأشياء».

لقد واجه مبدعو وكتاب هذه القارة واقعهم القومى باستنفار دائم حائق، فراحوا يبحثون عن الجوهر من خلال الخيال الأسر والفانتازيا والمهارة الفردية الفاعلة؛ ففتح ذلك أمامهم آفاقاً من حرية المغامرة الإبداعية الشخصية فى التعبير، وأعاد خلق لغتهم للنفاذ إلى جوهر ماهو قومى. وحررهم من عبء توثيق الواقع والنمذجة والمحاكاة الآمنة للواقع، وفرض القطيعة مع الجاهز والمكرور، ولا شك أن «انقطاع التقاليد» لا يعنى رفضاً تاماً للماضى بقدر مايعنى إبداعاً جديداً، رؤية جديدة، ليست استنساخاً لنماذج، بل هى نتاج جدلى للتقاليد، أى استمرار وتغير واتساع، واستلهم لما لم يندثر

بعد من الوعي الجماعى، دون الارتباط بصياغات مشلولة مفلسة تعجز عن أن تجعل الكاتب يدلى بشهادته أمام عصره، محتفظاً فى ذات الوقت بجذوره ومنتسباً لماضيه. ملتصقاً بجوهرة، مستخدماً مفردات اللغة الخفية متحرراً من القيود .

ولعل الواقعية السحرية *Magic Realism* التى شاعت فى الثمانينيات فى هذا القرن تعد إحدى تجديدات كتاب هذه القارة، حين انطلقت إبداعاتهم -كما عند «جابريل جارشيا ماركيز» و «اليخو كاربنيتير» و «رينالدو اريناس» و «دانييل مويانو» وغيرهم - تحاول إدراك جوهر الواقع المتحول، والعثور على وسائل إبداع جديدة للتعبير عنه، فقد رأينا أعمالهم تحمل غرائب ومستحيلات تجاور وتتداخل مع تفاصيل الواقع المألوف، حيث يمزج الواقع بالفانتازيا بالأسطورة بصور من عالم غير مرئى؛ حتى شكل كل ذلك واقعاً سحرياً مختلفاً له جمالياته الخاصة، وهو يسعى لانتهاك الواقع الراهن وتجاوزه، ويتمرد على بنيته وجمود منطقته، ويسخر منه ويسائله، ويرفضه ويتحده.

وتيار التجريب الراهن فى مسرح أمريكا اللاتينية يسعى لذات الهدف، إذ يرفض كل أسس الطمأنينات الخادعة التى يوفرها اجترار الأنواع الفنية التقليدية، فينسف تلك الأنظمة بمعاييرها الاصطلاحية ولا يتستر عليها، ويتبنى مغامرة الاختلاف، ويطرح منطق التشابك، ويخترق ثوابت الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية، ويجرب مدى مطاوعتها للامتزاج، ويستوعب أشكالاً تعبيرية «فوق - أدبية»، فيهز التقاليد الفنية ويجادلها ويضعها فى حالة استنفار، ويجبرها على أن تتخلى عن مرجعيتها المستقرة، ويخلق الانتظار واللاوثوق، يركز على الواقع لكنه لا ينقله مقيداً به، بل يسلك كل دروب الحرية. إنه ببساطة يمارس التجاوز إنقاذاً للإبداع.

حقيقة إن الأرجنتين وتشيلي والمكسيك تعد المراكز المسرحية المشعة، لكن الحركة المسرحية التجريبية فى بلدان القارة تحتضن العديد من التجارب المتنوعة. فإن كنا نجد «مارتا مينوخن» فى «بونيس أيرس» تمارس تجاربها فى تقديم العروض المسرحية التى تشحب فيها «الكلمة» كعنصر أساسى للدراما، ويتقدم عليها عناصر العرض الأخرى؛ فعلى الجانب المواجه نرى تجارب «ألفريدو رود ريجث ارباس» فى الأرجنتين تعيد الى

«الكلمة» قيمتها، فيخلق بنيات مسرحية تتخذ من طريقة الالتقاء الشكلية أساساً لتقديم نص «قصصى».

وتفتersh إبداعات التجريب ساحات المسارح فى بلدان القاره يقودها نخبه من المبدعين طرح بعضا منهم. فمثلا نجد فى «الارجنتين»

«اجوستين كوزانى Agustín Cuzzani» و«اوسبالدو دراجون» الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى دورته السابعة، و«داكيرو ساينث Saenz»

و«روبرتو كسا Roberto Cossa» و«ريكاردو تالسينيك Ricardo Talesni»، وفى المكسيك «اميليو كاربا ييدو Emilio Carballido»

و «خورخى ايبارجو ينجويتيا Jorge I barguengoitia»، وفى تشيلى

«خايمى سيلبا Jaime Silva» و«ايجون فولف Egon wol FF»

و«كارلوس سولورثانو Carlos Solorzano» وفى كوبا

«خوسيه تريانا* Jose Triana»، و«هتكور كينتيرو Héctor quintero» و«خيسوس دياث Jesus Díaz» و«انطون أرقات Antón Arrufat»

وفى البرازيل «خورخى اندرادى Jorge Andra de»، و«الفريدو دياز جومز

A Alfredo Días Gómez» و«ادوفالدو فيانا O duvaldo Viana»، وفى السلفادور «منين دسليال M.Desleal»، وفى كولومبيا «انريكي بونيا فنتورا Enrique Buenaventura»، الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى دورته السادسة.

وتجارب هؤلاء المبدعين المتنوعة تسعى للانفلات من القواعد والصيغ المكرورة، سواء فى البناء المعمارى للمسرح، أو فى علاقة الجمهور بالمثلين، أو هيمنة فكرة «الوهم

* ترجم أ. فتحى العشرى الى العربية مسرحيته " ليلة القتل "

بالواقع»، أو سيطرة البناء المرتكز على «الحكاية»، أو جبرية الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية والفنية.

هذا الإبداع الجديد ترافقه حركه نقدية تصدر عن حساسية فنية تعتمد على القراءة الاستشفافية لتضئ تلك الإبداعات ، من أشكال ورموز، وعلاقات بين رموز ، فتكشف عن طاقتها، أى تضئ ماهو جوهرى وكامن فى الإبداع، فيصبح النقد مغامرة دائمة لفك رموز العالم الإبداعى ، تجعل من علاقته بالعمل الفنى تجربة حية وفريدة.

وانطلاقا من أن الخيال لا يسكن ويبحث دائما عن المعنى، ويجعل الوعى يلاحق المعانى ليمتلئ وجوده ، إذ المعنى هو الذى يخلق الوجود، فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى بحثه الدائب عن تيارات الإبداع التى تحرك الثقافات ، والتى تتجسد فى طرائق التعبير والآثار الفنية، لاثراء الحركة المسرحية المصرية، فإنه يطرح فى هذه الدورة الثامنة مسرح أمريكا اللاتينية، كموضوع لندوته الرئيسية التى يشارك فيها مبدعون ونقاد من أبناء هذه القارة، يقدمون رؤاهم وتجاربهم وهمومهم، وإلى جانبهم مجموعة من المبدعين والنقاد من أوروبا وأمريكا والعالم العربى يتناولون إبداعات مسرح أمريكا اللاتينية وكيف يرونه.

وقد قامت إدارة المهرجان فى إطار إصداراتها بترجمة ستة كتب ضمن مجموعة مطبوعاته هذه الدورة، تتناول جوانب من مسرح أمريكا اللاتينية، قام بترجمتها نخبة من شابات وشباب مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وهى «المسرح الجديد فى كولومبيا» تأليف جونتالو ارسيللا، و«المسرح الشفهى التمثيلى» تأليف فرانثيسكو جارتون، و«مسرح أمريكا اللاتينية» تحرير مجموعة من الباحثين، و«نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية» تأليف الفونسو دى تورد وفرناندو دى تور، وكلها بأقلام أبناء هذه القارة، بالإضافة إلى كتاب «المسرح المستقل فى الأرجنتين» تأليف ديفيد ويليام فوستر، وكاتبه ابن وجدان وثقافة مغايرة ، ثم مجموعة من إبداعات مختارة لمسرحيات معاصرة من هذه القارة.

وتظل الحركة المسرحية المصرية مدينة بالفضل للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الذى ضخ به شحنات إبداعية اندفعت تغير إيقاع

الحياة المسرحية المصرية والعربية، بحثاً عن التفرد وإيماناً بأن الفن ليس هو الجمود، وإنما هو المقذوف خارج المألوف والمعتاد، الذي يؤجج الحياة، إنه ليس خطاباً أو مقولة فكرية.

أ.د. فوزي فهمي

رئيس المهرجان

من أعمال الكاتبة

سالاكرو، سيجير ، ١٩٧٠ .

الملك والمهرج، كورتي، ١٩٧٤ .

قراءة المسرح، المنشورات الاجتماعية، ١٩٧٧ .

الشيء المسرحي، C.N.D.P. (المركز القومي للدراسات الشعبية)
١٩٧٨ .

الفضاء المسرحي C.N.D.P. (المركز القومي للدراسات الشعبية)
١٩٧٩ .

(بالتعاون مع ج، بانو)

تمهيد

هل هناك صوت متوسط بين حفيف ما يستحيل صياغته

وبين طنطنات البلاغة المتعالية؟

(ج. بلمين - نويل)

البحث الذى نحن بصدده اليوم يمكن أن يُعد المحاولة القصوى لإعطاء صورة موجزة عن العرض المسرحى، لكنها صورة كلية، وربما يكون الأوان قد فات لمحاولة كتابة هذا البحث، من قبل أن تتكون علوم متفرقة فى الرموز والدلالات. ودفاعنا أنها محاولة لتحقيق كيان كلى نظرى، بل إنشاء نظرية تجمع عناصر العرض المسرحى. ومحاولتنا فى التنظير قلما تتناول عناصر من غير العرض المسرحى؛ وما أفدح الخطر الذى نتعرض له ونحن ننظر للكليات، مع جعلنا المسرح مقصورا على شكل معين من أشكال المسرح تُمليه علينا أذواقنا أو عاداتنا، فإذا أردنا ألا نستبعد شيئا مما يدخل فى صميم المسرح، كان من الصعب علينا أن نقدم عن العرض المسرحى صورة مركزية.

إن ما نحن بصدده هنا هو محاولة للاتصال أو التواصل (فكلما تبسيط ليست لطيفة) من شأنها أن تقدم للمشاهد بعض الطرق الإضافية لزيادة استمتاعه وتنشيط عينيه وأذنيه، وشحذ فكره. وكان لا بدّ من استعمال لغة متخصصة غير مألوفة : ليس فقط لتجنب التكرارات (وهذه إحدى فوائد الجبر) أو لإمكانية التعميم والتبسيط (فالجبر أيضا يعمم) - وإنما، وبالذات، لربط النشاط الفنى، وهو هنا المسرح، بسائر الأنشطة البشرية الأخرى فى العلوم الإنسانية.

إن البحث فى مجال الرمز المنصّى يُعد مغامرة، نظرا لصعوبة عزل الرمز المنصّى، إن الرمز الوحيد هو الممثل ولكنه، أشبه بالذرة، ليس رمزا بسيطاً، غير قابل للتقسيم؛ إنه نسيج من الرموز "نص".

وكان علينا أن نواجه هذه الصعوبات بكل تواضع وخضوع، مع الاعتراف بقصورنا وجهلنا، وبما فى الكتاب من ثغرات وفجوات، كالعلاقة بالموسيقى والسينما على سبيل المثال.

وقد رأينا أن نلتزم ببعض القواعد :

١- ألا نحاول التنظير فى المواطن التى تكون النظرية فيها مازالت متعثرة أو ليس لها وجود بالمرّة.

٢- فى المواطن التى لا نستطيع فيها التنظير، أن نسلّم ببعض الاجراءات الوصفية المحضة.

٣- أن ننطلق، وبالحا من فضيحة، اعتمادا على خبرة عملية متواضعة.

ومن ثم عدم التحدث عن عروض لم نرها رأى العين (اللهم إلا بعض الحالات المشار إليها) وألا نتردد فى إقامة نظرية حالية للمعرض فوق الأشكال المعاصرة جدا من العروض المسرحية (جروتوسكى، بوب ولسون، كانتور، ليوييموف، بيترستين سترهلمر، فيتاز.) - مادامت النظرية والممارسة فى مجال الفن متلازمتين، وأن طرائق القراءة تواكب إبداعات الفنانين وترتبط بها بعلاقة وثيقة، علاقة دقيقة يستوجب علينا أن نعبر عنها جنبا إلى جنب مع الممارسة الاجتماعية. غير أن هذا قد يكون قصة أخرى.

المحتويات

الصفحة	الموضوع
١١	الفصل الأول : ترجمة / أ.د. حمادة إبراهيم
	المنصة و النص
١٣	١- النص المثقوب والمنصة الخيالية
٢٣	٢- المنصة ملتقى اتصال
٢٤	٣- حول مفهوم دلالي للعرض
٣١	٤- العرض بوصفه نصاً
٣٧	٥- مستويات التحليل السيميولوجي
٣٩	٦- الفئات
٤٠	٧- الأداء والوهم
٤٦	٨- شفافية / كثافة العرض المسرحي
٥٥	الفصل الثاني : ترجمة / أ.د. حمادة إبراهيم
	الفضاء المسرحي وسينوجرافيته
٥٦	١- حول بعض التعريفات . الفضاء المسرحي وما دونه
٦٣	٢- أشكال الفضاء المسرحي

٦٧	٣- المحاكاة
٧٨	٤- الفضاء و التمثيل
٨٤	٥- الفضاء بوصفه نصاً أو عمل السينوجراف
١٠٣	٦- الفضاء والجمع
١١٣	٧- الفضاء فى العرض المسرحى المعاصر
١٢١	الفصل الثالث : ترجمة / نورا أمين
	الأداة المسرحية
١٢١	١- خشبة المسرح والأداة
١٣٠	٢- جمالية الأداة المسرحية
١٣٢	٣- تحويل الأداة المسرحية إلى دلالة
١٤٤	٤- تلفظ الأداة
١٤٦	٥- مجال تركيبية الأداة
١٥٥	٦- التركيب التعبيرى للأداة المشهدة
١٦٥	الهوامش

١٧١ الفصل الرابع : ترجمة / نورا أمين

عمل الممثل

- ١٧١ ١- الممثل وعلاماته
- ١٧٤ ٢- بعض التساؤلات التمهيدية المزعجة
- ١٧٧ ٣- الممثل والقصة المتخيلة
- ١٨٦ ٤- بناء الشخصية الدرامية
- ١٩٦ ٥- الممثل والتلفظ بالخطاب
- ٢٠٥ ٦- خطاب الممثل : الإيماءة
- ٢٢٣ ٧- الكلام اللفظي للممثل
- ٢٣٨ ٨- التمثيل الصامت
- ٢٥٠ ٩- الممثل بوصفه كلية
- ٢٥٢ ١٠- ما لا يمكن الإمساك به
- ٢٥٥ الهوامش

٢٦٥ الفصل الخامس : ترجمة / د. سهير الجمل

- ١- الزمن المسرحي .
- ٢٧٠ ٢- الايقاع والفترة الزمنية .

٢٧٤	٣- زمن الخيال .
٢٨٣	٤- الإسناد .
٢٩٢	٥- ذاكرة الرمز .
٢٩٣	٦- المشاهد المتتالية .

٣٠٧ الفصل السادس : ترجمة / د. سهير الجمل

المخرج وعرضه المسرحي

٣٠٧	١- مراحل العمل .
٣١٤	٢- القاضى والمرآة .
٣١٧	٣- المخرج ومختلف طرق العرض .

٣٢٩ الفصل السابع : ترجمة / د. سهير الجمل

عمل المتفرج

٣٢٩	١- أدوار المتفرج .
٣٣٢	٢- مكان المتفرج .
٣٣٦	٣- النفى .
٣٤٢	٤- منتج المعنى .

متعة المتفرج

- ١- من أجل تنظيم عملية الرموز والعلامات للمتعة .
- ٢- المتعة من الفهم .
- ٣- الأنا شيء آخر أو ملذات السفر .
- ٤- المتعة والمخالفة .
- ٥- المتعة كشئ كلي .
- ٦- حد المتعة .
- بيبليوغرافيا

٣٦١

٣٦٣

٣٦٨

٣٦٩

٣٧١

الفصل الأول

المنصة والنص

«ينبغي أن نسلم بأن الحقيقة الأدبية الخيالية للفن ،

هي شيء مختلف عن تنفيذها المادي في الزمان

وفي المكان فوق المنصة .»

ت . كانتور: مسرح الموت، ص ٥٣ .

على النقيض من الزعم الباطل الشائع والذي كان مصدره المدرسة، لا يُعدّ المسرح نوعاً أدبياً. إنما هو ممارسة عملية تتم فوق المنصة. لقد استطعنا في مكان آخر القيام بالمهمة المزدوجة، المناقضة للعرف السائد، والتي تتمثل في قراءة النص المسرحي بوصفه غير قابل للقراءة، وفي ذات الوقت، قراءته بوصفه قاعدة أو ركيزة لنوع من الممارسة العملية، أو بمعنى أصح، لشبكة من الممارسات العملية ذات الدلالات .

على ذلك سيصبح من المستحيل علينا أن نعتبر « العرض المسرحي » ترجمة لنص يمكن أن يعدّ كاملاً بدونه، ولا يكون العرض بالنسبة لها سوى القرين أو البطانة. نوعاً من « الشرح » المنظور مقدمه لأولئك الذين تعوزهم القدرة على التجريد التي تفترضها القراءة الأدبية. إن الكاتب المسرحي، منذ عهد أفلاطون، يختفى خلف مذيع النص المكتوب، وهو الممثل .

هذا إذا لم يكن النص نفسه يختفى أيضاً. إن الضمان الوحيد لاستمرارية النص وبقائه هو الضرورة التي يملئها وجود شيء مكتوب يضمن البعث في المستقبل لعرض حظى بالإعجاب في يوم من الأيام. فما أكثر الأعمال المسرحية التي اختفت، قبل

اختراع الطباعة وبعدها، لأن عرضها لم يكن مقنعا بما فيه الكفاية، لكي يحاول مخرج العرض نفسه، أو آخرون غيره، إعادة المحاولة .

إن لفظ " عرض " *نفسه غير مناسب ، مع أنه هو المستعمل . (ومن الصعب إهماله) باعتبار أنه يفترض إعادة تقديم شئ سبق تقديمه فى مجال آخر (كتاب أو كتيب) للمرة الأولى . إذن فالعرض (إعادة التقديم) هو تقديم . والعرض هو عمل فنى ، أو بمعنى أدق ، إنتاج فنى ، الجانب النصي فيه (اللغوى) ليس حاسماً ؛ أو بمعنى أصح ، هذا الانتاج المرتبط حتماً بوجود " نص " (وسنرى لماذا وكيف) لا وجود له بوصفه انتاجاً فنياً إلا من خلال -وبواسطة- ما يمارس على المنصة من نشاط . ومن المؤكد ، بالنسبة للمتلقى ، أنه يستطيع أن يجعل من النص المسرحى (المائل فى صفحات كتاب) موضوع " ممارسة عملية قرائية" ، أن يجعل من النص الذى يقرؤه شيئاً أدبياً . وليتم له ذلك ، سيكون مضطراً لأن " يسدّ ثغوب النص " ، أو بعبارة أخرى ، سيكون القارئ مضطراً لأن يصوغ عرضاً خيالياً .. ونحن ندرك الأسباب التى تجعل بعض القراء يحبون قراءة المسرح ويستمتعون بهذه المنصة الخيالية ، فى حين أن غيرهم يرفضون مثل هذا الأسلوب فى علاقتهم بالمسرح .

لنذهب أبعد من ذلك : لن يكون من الصعب علينا أن ننظر للمسرح فى البداية بوصفه " قلباً نقدياً " لفكرة العرض باعتبار أن مهمة المسرح المادى هى صياغة "النموذج الحقيقى " للصياغة الخيالية حينئذ تصبح المنصة مرحلة تالية للشئ الخيالى ومن هذا المنظور يكون المرور بالنص الأدبية شيئاً غير جوهري .

* لفظ عرض فى اللغة الفرنسية يعنى حرفياً " إعادة تقديم " ، باعتبار أن العمل المسرحى سبق تقديمه للجمهور فى شكل نص ، ومن ثم لأن عرضه على خشبة المسرح هو تقديم ثانٍ أو إعادة تقديم. (المترجم)

١-١ - ترجمة - توضيح :

من الضروري أن نعود إلى هذه الجزئية فهي غير مفهومة تماماً: إن العرض المسرحي لا يمكن أن يكون ترجمة للنص ولا توضيحاً له .

أ) فهو ليس ترجمة النص (النقل من لغة إلى لغة أخرى) ؛ وإلا كان عملية عقيمة لأن النص (الحوار) موجود داخل العرض المسرحي ، بوصفه رموزاً لغوية، " على المستوى الصوتي " ؛ فلماذا نترجم نصاً مفهوماً ؟

ب) على العكس من ذلك ، يمكننا ، عند الضرورة ، أن نتحدث عن الترجمة فيما يتعلق بالإشارات الوصفية التي تكون في ثنايا النص .

إن نقل " النص الإرشادي " إلى المنصة ليس ترجمة وإنما هو عملية تنفيذية بالمفهوم الذي نتحدث به عن تنفيذ عمل موسيقى .

ج) كذلك فإن العرض المسرحي ليس توضيحاً، وإنما هو ، بالمعنى الحرفي للفظ ، تنمة لهذا العمل . إن ما يمكن أن نطلق عليه " توضيحاً " هو العرض الخيالي الذي يصوغه القارئ . وهو عرض منقطع ، جزئي ، وبشكل عام فقير ، ولا يستخدم سوى أشتات نصية . وفيما يتعلق بهذه الأشتات ، فإن العرض الخيالي يتضمن ما سبق تسجيله في ذاكرة القارئ : عرض سابق أو صورة فوتوجرافية لعرض أو فيلم (تلفزيوني أو غير تلفزيوني) . دليل ذلك تلك الطالبة الثانوية التي كانت لا تستطيع أن تتخيل شخصية " هيرميون " في مسرحية أندروماك، إلا بلامح وجسم " بريجيت باردو " .

وبطبيعة الحال ؛ فإن النص المسرحي كتب لكي يعرض ، اللهم إلا في حالات نادرة (١) . ومن ثم فإن النص ينبغي أن يترك الفرصة لاحتتمالات العرض ؛ وفي هذا الصدد فإن الإشارات الإرشادية باللغة الدقة تكون دائماً مبعث ضيق وبخاصة تلك التي تتعلق بالممثلين . فكيف يتم إخراج أو تنفيذ دور على خشبة المسرح لشخص بالغ المؤلف في تحديد ملامحه وصفاته ؟ كيف يتسنى عرض الصعب (أو ما غلا ثمنه) ، أو ما ينتمى إلى مجال فضائي أو مكاني يضرب في الخيال ؟ وحتى إذا أمكن الالتزام بالإرشادات الصارمة، ألا يوجد في العلاقات الحركية بين الشخص، والعلاقات المكانية والمادية بينهم، عناصر حاسمة تخرج عن إطار الكتابة النصية ؟ في مسرحية الاعترافات الزائفة لماريغو، حينما قام الخادم أركان بتقديم "دورانت" ، كل شيء يمكن أن يقال عن "دورانت" من طريقته في الجلوس أو عدم الجلوس - وإذا جلس يأخذ راحته أو لا يستقر إلا على طرف المقعدة، أو من أسلوبه في مخاطبة أركان. كل شيء يمكن قوله فيما يختص بالهيئة، والشكل المادي والجمال وملامح الشخصية. ومعنى آخر، إن العرض يشكل نظاماً من الرموز يسير جنباً إلى جنب مع الرموز اللغوية للحوار. ومن ثم يزود حديث الشخص بظروف بيانية وإيضاحية خيالية .

١٣٠١ . نظام الشفرة :

وأخيراً فكل شيء يسير وكأن النص المسرحي مكتوب لنظام شفرة مسرحية معين، أو بعبارة أخرى، لعادات وتقاليده جمهور معين، هذا النص المسرحي لابد أن يتم فك شفرته وإعادة شفرته بشكل آخر للجمهور الجديد. وليس من الضروري

(١) أشهر مثال على ذلك مسرحية "لورنزا تشو" لألفريد دي موسيه التي كتبها كي " لا تعرض على المسرح ."

مرور فترة زمنية طويلة بين كتابة النص وبين إعادة عرضه على الجمهور. إن عدة شهور تكفى أو جمهور جديد، لكى يصبح من الضروري تشكيل نظام جديد من الرموز طبقا لشفرة جديدة لا يمكن أن يعرفها النص المكتوب بطبيعة الحال .

٠٤٠١ استقلالية العرض :

بتعبير آخر، لا يمكن أن ننظر للعرض المسرحى باعتباره خادما للنص المكتوب. إن فكرة الأمانة لا يمكن أن يعول عليها، إن الأمانة مع النص تعنى خيانة المعنى الذى ينبغى على المخرج أن يستخلصه من أجل الجمهور الذى يتوجه إليه بالعمل. إن عرضا جديدا يكرر بكل أمانة عرض مضى عليه ثلاثون عاما مثلا، لا يمكنه أن يقدم للجمهور سوى معنى واحد (١) أو رسالة واحدة : " أنا عرض مضى عليه ثلاثون عاما " ثم يهمل المعنى أو المعانى التى يمكن للنص أن يتضمنها ويقدمها لنا نحن اليوم. إن عرض أعمال برخت كما عرضها مسرح Berliner Ensemble قبل موت برخت، قد لا يقدم لنا سوى Berliner Ensemble، مع خلوه من أى مضمون، اللهم إلا المضمون الأثرى.

إن عدداً من علماء السيميولوجيا وبخاصة الإيطاليين من أمثال أليساندرو سيربييري Alessandro Serpieri أو جوللى بوليياتى Gulli - Pugliati كانوا يؤمنون بأن رموز العرض " مسجلة " فى النص فى شكل إيماءات ، أى إشارات خاصة بالفضاء وبالزمن وبالحركة يكشف عنها النص . صحيح أن هذه الإشارات مفيدة ؛ فهى توجه جزءاً من العرض ، ولكن جزءاً منه فقط . فما العمل بالنسبة للإشارات الغائبة مع أهميتهما ؟ حينما لا يكون فى النص ما يخبرنا (لا الإيماءات ولا الإشارات الإرشادية) بالكيفية التى ينبغى أن تظهر بها شخصية ما ، فلا بد أن تظهر هذه الشخصية ، وعلى الإخراج أن يسد النقص الموجود فى النص ، أن يخترع ما لا يقوله النص . لقد قام " سيربييري " بتحليل مسرحية " عطيل " ، المشهد الأول مثلاً ، بيتاً بيتاً ، وإشارة إشارة ؛ ومع ذلك فلا شئ يخبرنا بخصوص العلاقات الحركية ، أو سنّ الشخص ، أو طبيعة أجسامهم ، أى بخصوص الممثلين الذين يؤدون الأدوار، وكذلك

لا شئ حول الدوافع التى يمكن أن تظهر (مثلاً الميول اللواتية أو الحب / الكراهية من جانب لاجو نحو ديدمونه) . إن كل ما يتعلق بالشخص من ناحية علاقاتهم الاجتماعية هو ما ينبغي إضافته .

٠٥٠١ العرض بدون نص :

وعلى النقيض مما تقدم ، من الصعب أن نتصور عرضاً بدون نص ، حتى إن لم يكن النص يتضمن كلاماً يقال . إن مسرحية "نظرة الأصم" (بوب ولسون) ، وهى سلسلة من الصور المتتابعة ، لا يمكن أن نتصورها دون أرضية نصية تنتظم هذه الصور ، وبالتالي تسهم فى إنتاجها . وأيضاً التمثيل الصامت ، مع التسليم باعتباره مسرحاً ، فهو ليس مسرحاً بدون نص . لقد كتب صمويل بكيت نصاً شاعرياً ممتازاً هو السيناريو الذى يمثل أساس مسرحيته فصل بدون كلام ، وكان غياب الكلام المنطوق بمثابة أثر لكلام سالف أو داخلى . إن المتفرج ، إلى حد ما ، يترجم إلى لغة منطوقة مراحل المشهد الصامت أو التراكيب الأساسية للصورة . وعلى ذلك ، فإن الكلمة المسرحية تنتقل من الأرضية النصية (نص الإشارات الإرشادية) إلى ضمير المتفرج ، عن طريق الإخراج ، دون المرور بفهم الممثل .

٠٦٠١ المنفذ ونصه :

على أية حال ، منذ اللحظة التى يحل فيها الكاتب (ك) محل المنفذ (م)

(مخرج أو سينوجراف أو ممثل) فإن النص (ن) الخاص بالكاتب يضاف إليه النص (ن) الخاص بالمنفذ ، سواء كان هذا النص كراسة الإخراج الخاصة بالمخرج أو تعليقات السينوجراف أو ملاحظات الممثل أو مساعد المخرج . وليس من المحتم أن يكون هذا النص مكتوباً . فيمكن أن يكون شفويّاً ، كما يمكن أن يتركز فى صوت المخرج أو يكون جماعياً فى حالة عمل جماعى . كذلك يمكن أن يشتمل على ثنائى المخرج والسينوجراف . كما يمكن أن يتعارض مع النص (ن) أو يكون امتداداً له . كما يمكن (بل ينبغي) أن يسد ثغوب النص أو يطبق عليه حديثاً آخر ، أى يسمعننا

(بطريقة مباشرة أو غير مباشرة) صوتاً آخر .

إن صياغة النص (ن ،) أو إعادة صياغته تمثل عملاً جديداً وعسيراً فى ذات الوقت ، ذلك أن مثل هذه العملية لاتعقد مقارنة إلا بين ما يمكن مقارنته ، أى نصين (ممارستين دلالتين لغويتين) وليس بين نص وبين ممارسة دلالية من نوع آخر . وهكذا يمكن أن نتناول إخراج مسرحية " عطيل " الذى قام به ستانيسلافسكى ، أو المذكرات الإخراجية التى سجلها برخت ، فنعتقد المقارنة بين النصّ (ن) والنصّ ن. إن مثل هذه الدراسة تُعدّ دراسة ممتعة فى إلقاء الضوء على العمل الذى قام به المخرج .

على أن مثل هذا التحليل يُعدّ تحليلاً صعباً ومحفوفاً بالمخاطر ، بسبب ما تتسم به الظواهر المسرحية من ضعف ، وبالأخص بسبب عدم ثبوتها واستحالة تكرارها . على حين أن الميل شديد نحو تحليل الأشكال المادية للمسرح بالاعتماد ، بصفة أساسية ، على النص المكتوب (تحليل النص (ن) وإيماءاته ، وتحليل النص (ن) فى مختلف أشكاله) .

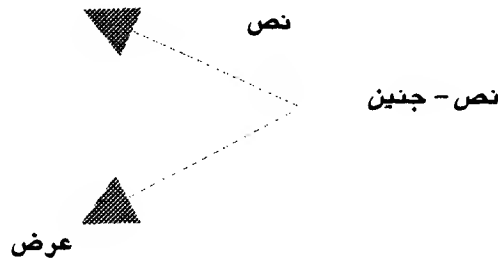
٧٠١ . تحرير النص المكتوب وصياغته :

من الصعب ، اللهم إلا فى حالات نادرة جداً ، أن نتصور تحرير نص مسرحى دون أن نأخذ فى الاعتبار شيئاً بالغ الأهمية ، وهو أن النص المسرحى لايمكن أن يكتب دون تصور مسرحى سابق ؛ فنحن لانكتب من فراغ ، لانكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح . فالكاتب المسرحى يكتب ، طبقاً أو خلافاً ، لنظام مسرحى قائم . هذا يعنى أن " العرض المسرحى " بالمعنى الواسع ، سابق ، بشكل ما ، على النص . إن الكاتب المسرحى إذا لم يكن يعمل فى الحقل المسرحى ، لا يكتب بحال من الأحوال دون أن يكون لديه تصوّر واضح لماديات المسرح : شكل المنصة ، أسلوب الممثلين ، طريقة إلقاءهم ، نوع الملابس ، وغير ذلك من العناصر التى توجه الكاتب نحو نمط معين من الكتابة . لقد كان شكسبير يكتب مع الفرقة التى كانت تقدم أعماله . وموليير كان يعرف الممثلين ويعرف ماذا يمكن أن يعمل كل منهم ، كما كان يعرف كل شئ عن

الفضاء المسرحي المتوفر له . كذلك جيروود ، حينما كتب مسرحية (حرب طروادة لن تقوم) كان يعرف الكثير عن الممثلة التي ستقوم بدور " هيلانه " وطريقة الإلقاء التي يتميز بها المخرج " جوثيه " . الشيء نفسه يقال عن فيكتور هوجو . لذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون كبار كتاب المسرح ممارسين أيضاً للمسرح (شكسبير وموليير) أو خبراء بهذا الفن (راسين وهوجو) . حتى الفريد دي موسيه حينما كتب مسرحياته لكلبي لا تعرض على المنصة ، كان ذلك انطلاقاً من تراكيب المسرح فى عصره ، لافى عصرنا .

إن برخت يرى أننا لايمكن أن نفصل بين الكاتب المسرحي بوصفه كاتباً للنص ، وبين المخرج الذى ينفذ العرض . إن العرض ينسب إليهما معاً . وهذا يبرر الدعوة إلى إعادة كتابة الأعمال الكلاسيكية طبقاً لنظام شفرة جديد أو تصور حديث .

يسوقنا هذا إلى القول بوجود ، قبل النص المسرحي ، نوع من النص - الجنين ، على حد تعبير " كريستيفا " ، نص - جنين سابق فى الوقت نفسه على النص المكتوب وعلى العرض الأول ، وكانت الشفرة المسرحية للعصر وظروف إصدار الرسالة بمثابة رحم الأم النصية « المصدر » للنص :



هذا التخطيط البسيط يوضح الآتى :

أ) كيف أن المسرح الارتجالي (الكوميديا ديلارت) يمكن أن يستغنى عن النص وينتقل مباشرة من النص-الجنين المحدد إلى العرض ، دون حاجة إلى كتابة

نصية. كذلك ندرك كيف أن بعض الأشكال المسرحية، ذات شفرة ولها شخوص ومواقف وملابس وفضاء مقدر مقدما، يمكن أن تستغنى عن النص المكتوب، ولكن إذا ضعفت الشفرة أو تغيرت، فإن الكتابة تصبح ضرورية (أنظر جلدوني)، كما نرى كيف أن العصور ذات التقاليد المسرحية الضعيفة أو التي فى سبيلها إلى التحلل أو التي تشهد مولد أشكال جديدة، هى العصور التي تشهد أفضل النصوص وأروعها. وليس هناك ما يؤكد أو يجزم بأن الحركة المسرحية (الجانب العملى) فى هذه العصور تكون أفضل منها فى سواها .

ب) إن ما يشترك فيه كل من النص و العرض فى لحظة معينة (فى لحظة العرض نفسها) إنما هى الشفرة التي تسمح لهما بإيصال النص؛ وحينما تختفى هذه الشفرة ينبغى على المخرج أن يصوغ من جديد شفرة أخرى، كما ينبغى عليه أيضا أن يعثر فى داخل النص على العناصر التي تبرر لهما -النص والعرض- هذه الشفرة .

ج) كيف أن فكرة الأمانة أو الالتزام، تبدو هنا أيضا نسبية تماما؛ فالأمانة المطلقة تكون بالالتزام ليس فقط بحرفية النص وإنما بالشفرة التي تسمح له بالاتصال بمتفرج - قارئ، وإذا زالت هذه الشفرة، فإن مجموعة العرض لاتصل. ولا بد حينئذ من إيجاد معادلات لها.

٠٨٠١ العبارة، التعبير، الحديث :

طبقا للتعريف الذى صاغه " جيسبان " فإن " العبارة هى مجموعة الجمل الصادرة بين بياضين دلاليين، وقفتين فى عملية الاتصال؛ أما الحديث فهو العبارة من الوجهة الآلية السياقية المحيطة بها. وبذلك فإن نظرة على نص من وجهة النظر التركيبية اللغوية تجعل منه عبارة، فى حين أن الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النص تجعل منه

وفى مجال المسرح ، عبارات الحوار تصبح " حديثاً " منذ اللحظة التى تتوافر لها فيها ظروف التعبير ، فالتعبير هو " توظيف اللغة فى استعمال فردى " (٢)

وهكذا نرى ، من الوجهة النظرية ، كيف أن العبارة فى النص المسرحى ، مع أن لها " مدلولاً " ، تكون بلا معنى . إنما يصبح لها معنى حينما تتحول إلى حديث ، حينما ندرك كيف تم إنتاجها ، ومن الذى أنتجها ولمن ، وفى أى مكان ، وفى أية ملابسات . وهكذا نرى أنه لكى ننتقل من النص المسرحى (الحوار) إلى النص المعروض ، لا يمكن أن يكون ذلك بالترجمة ، ولا بالتأويل ، وإنما بإنتاج معانٍ .

٩٠١ . النص والعرض .

منذ اللحظة التى يواجه فيها المخرج نصاً مكتوباً ، فإنه يجد نفسه أمام نظامين من الرموز اللغوية :

(أ) أولهما يتمثل فى الإرشادات ووظيفتها التوجيهية ، وإذا شئنا ، فى برمجة صياغة الرموز الخاصة بالعرض .

(ب) الآخر ، الذى سوف يعرض على المنصة فى شكل صوتى (وليس فى شكل رموز مكتوبة) .

(١) لويس جيسبان ، اللغات ، العدد ٢٣ ، ص ١٠ .

(٢) بينفيست ، قضايا فى علم اللغة العام ، ج ٢ ، ص ٨٢ .

ويمثل الحديث الذي سيتبادله الممثلون على المنصة .

أ) الرموز اللغوية التى تشكل الإشارات الإرشادية مدلولاتها تتمثل فى " الأوامر " الموجهة للمخرج ، ومرجعها يتمثل فى العناصر المنصية (التى سيتم تشكيلها) : منضدة، كرسى، شخصية. حينما تقول الإشارة الإرشادية: "الملك يتناول التاج"، فإن كلمة التاج مرجعها هو تاج المسرح؛ فهى لا تشير إلى تاج حقيقى فى عالم الواقع، وإنما تشير إلى تاج حقيقى فوق المنصة.

ب) الرموز اللغوية التى تشكل الحوار، مدلولاتها لا تقتصر على الوهم (Fiction) (ومن ثم يكون مرجعها "العالم الوهمى") ، وإنما المسرح أيضاً، والمنصة، مع علاقة (وهم -مسرح) التى ينفرد بها كل نص مسرحى، ولكنها يمكن أن تتغير بالعرض. وهذا ما يؤكد أن العالم الخيالى بالنسبة للقارئ لا يكون عالماً حقيقياً فى الواقع، وإنما هو دائماً عالم منصى، إن قارئ إحدى مآسى " كورنىي " لا يتخيل الحدث التاريخى، وإنما يتخيل عرض هذا الحدث.

١٠-١ - دفاع عن النص المسرحي

النص المسرحي مبضع (مشرط) ،

يتيح لنا أن نفتح أنفسنا بأنفسنا .

جروتوفسكي : نحو مسرح فقير، ص ٥٥ .

إن أعظم عرض مسرحى فى العالم، إذا لم يكن معتمداً على قوة "النص" (لن نقول قوة الحوار) فلن يصبح أكثر من كتاب صور تافه. ومن ثم كان خطأ العروض المعاصرة التى تضع الثقة فى المخرج والممثلين، ومن ثم كان خطأ نصوص " العروض الجماعية" التى تفتقر إلى قوة الكاتب. إن إبداع المخرج فى العرض يحتاج إلى مقاومة صوت ما، كما أن جماعية العرض الجماعى فى حاجة إلى تلك المعركة التى تكون بين صانعى النص وهما الكاتب و المخرج- حتى لو كانا يمثلان رأساً واحداً تحت قبعتين.

حتى حينما نذهب لمشاهدة العرض مرة أخرى، فإننا نشاهد عرضاً آخر. ومن ثم كانت الصعوبات النظرية والعملية لأي سميولوجية عرض. فهي لا يمكن أن تقدم وصفاً قوياً إلا إذا أخذت في الاعتبار نظام الرموز بأسره، وهي عملية لا يمكن القيام بها بشكل مادي. إن الصور الفوتوجرافية والفيديو ما هي إلا أدوات ناقصة تهمل ملاسبات الاتصال المسرحي ورد المتلقى.

٢٠٢ صوت المخرج

العرض المسرحي هو عمل المخرج، المصدر أو الكاتب الثانى للرسالة. وإذا كانت الظروف المواتية الحالية التى يتمتع بها المخرج تجعل منه المصدر المتميز للرسالة الخاصة بالعرض المسرحي، فلا ينبغي أن ننسى أن عملية الإخراج ليست فردية وإنما هي جمعية؛ فإذا كان المخرج هو قائد الأوركسترا، فهو بحاجة إلى من ينسق الفضاء (السينوجراف) و الذى تعدّ وظيفته جوهرية باعتبار أن العرض، كما سنرى، هو قبل كل شيء، حدث فضائي. فالسينوجراف ينتج نظام رموز سنرى فيما بعد مدى التحامه وتكامله (١).

نضيف إلى ذلك، أنه لا ينبغي أن نضع الممثل ضمن طائفة المنفذين لرسالة و المكلفين بمجرد ترجيع الرسالة. إن الممثل منتج مستقل، منتج رموز، بعضها رموز تصدر عن طيب خاطر، والبعض الآخر يصدر عن الممثل (عن كيانه وعن حركيته المعتادة) دون أن تدخل في الحساب، اللهم، وربما، عن طريق المخرج. ولما كان كل ممثل يتمتع بهذه الاستقلالية في إنتاج الرموز، فإننا نلاحظ أن الرسالة المسرحية تحتفظ دائماً وأبداً بخاصية المخرج الاحتمالي، وهي خاصية "العمل المفتوح". بحيث إذا كان التقليديون يعتقدون بشكل تعسفي أن العمل الفني هو ثمرة وعى إبداعي مدبر، فما أروع المسرح حينما يكون حصيلة تضافر ممارسات فنية متعددة، كذلك ما أخسر المسرح حينما يستخف بهذه الممارسات ! إن الإخراج المسرحي - سواء مع وجود المؤلف أو عدم وجوده -

(١) إذا كان المسرح رسالة، فهو رسالة مركبة، تنتج في الوقت ذاته عن ممارسة فنية وحدث اجتماعي ثقافي.

هو كتابة على كتابة .

٢ . المنصة ملتقى اتصال .

٢٠١٠٢ الرسالة المسرحية :

أولاً، العرض ملتقى اتصال . فهو يعد ممارسة دلالية. ويصفته تلك، فهو يعد ممارسة اجتماعية- اقتصادية ؛ حيث إن المصدرين تجمعهم علاقة إنتاج سوف ندرك صداها حتى على مستوى الرموز.

ففى مجال الاتصال الأدبى يكون الوضع بالتقريب على هذا النحو :

مصدر - كاتب - رسالة .. كتاب (لغوية مكتوبة)

{ملايسات إنتاج} - متلقى - قارئ.

وفى مجال الاتصال المسرحى يكون الوضع أكثر تعقيداً كما يلى:

مصدر (١) - كاتب

مصدر (٢) مخرج { ملايسات إنتاج }.

رسالة مركبة لغوية - صوتية

متلقى جمع مرئية - مسموعة

أ) سنرى كيف أن الرسالة يتم إرسالها بصورة مباشرة وفورية عن طريق المتلقى فى المسرح أكثر مما يحدث عن طريق القارئ .

ب) لا توجد مسافة (بعد) بين الإصدار (مصدر (٢)) والمتلقى (مع عودته إلى المصدر)، كما لا يوجد تأمل ولا " استدعاء"؛ فالنجاح أو الفشل يتم فوراً. هذه

الفورية مرتبطة بالملح الثالث من الاتصال المسرحي وهو كونه فورياً وعابراً. فليس ثمة آثار للعرض ولا إمكانية عودته أو إعادته. فإنه على النقيض من ذلك، قد صيغ لكي يحظى بإعجاب المعاصرين وهم أكثر ميلاً إلى تعددية العمل الفني وافتتاحه، مع ترك المهمة للمتلقى لكي يهذب ويشذب ويجمع ويكمل ما من طبيعته التشعب وعدم التمام. إن من الصعب على المرء، بل من الظلم، أن ينكر الدور الذي يقوم به، في مجال تشكيل الرسالة المسرحية، كل من مهندس الإضاءة ومصمم الديكور، وكذا عامل الماكياج أيضاً.

٣٠٢ المسرح والاتصال .

مع أن "موان" ينكر على المسرح أية وظيفة اتصالية، فإننا على النقيض من ذلك، نعد العرض عملاً اتصالياً بكل ما يحمل هذا اللفظ من معنى، ومن ثم فإننا سنتعامل مع لفظ الرسالة بأوسع معانيه، بما في ذلك معنى الرسالة الفنية. وحينما نتحدث عن الرمز المسرحي، فإننا سننظر إلى الرمز، ليس باعتباره رمزاً بالمعنى الدارج للفظ، وإنما أيضاً باعتباره "مثيراً" Stimulus لا ينتج تأثيرات معرفية وفكرية وحسب، وإنما ردود أفعال عاطفية و/ أو مادية (جسدية) .

ومع ذلك فنحن لا نجهل أن العرض هو أيضاً حدث اجتماعي ثقافي يجري في إطار سياسة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية؛ ومع أنه ليس من هدفنا أو مقصودنا أخذ هذا الجانب في الاعتبار، فسوف نرى أنه حاسم في مجال تشكيل الرموز ومغزى العرض.

٣٠٣ حول مفهوم دلالي للعرض .

يتمثل هذا المفهوم في رفضه التجريبية التلقائية والإيحائية التي كانت سائدة حتى اليوم، في مجال إدراك المعاني. ومن ثم يدخل في هذا المفهوم "كل جهد ناتج عن هذا الإدراك ويهدف إلى ترقيم وتسمية وإحصاء وتصنيف، وحدات المعنى بطريقة موضوعية

منهجية، ووضعها فى مجموعات من كل حجم" (١)

أما نحن، فنرى فى الدلالية المسرحية، حتى البدائية منها، مجهوداً يبذل فى سبيل الخروج من الذوق الشخصى وإضفاء شئ من النظام فى الفوضى العجيبة التى تسود القرن العشرين من خلال الأشكال المسرحية المختلفة .

وإذا لم يكن فى مقدورنا أن نلغى العنصر الشخصى فى الممارسة الفنية، فمن المناسب أن نضعه فى مكانه، أن نعرف أين يجد مكانه (الجمالى و/ أو الأيديولوجى).

إن مهمة الدلالية المسرحية ليست فى إضفاء معان على الرموز كما قد يعتقد البعض (فالرموز لها دائماً معنى أو عدة معان ما دامت هى موجودة لذلك، إذا جاز هذا التعبير)، ولا فى الإشارة إلى معانى الرموز الأكثر شيوعاً (إن ما يتمتع به مؤرخو المسرح من رهافة حس تكفى لذلك) إنما مهمة الدلالية المسرحية على النقيض من ذلك، إنها تتمثل فى طرح النشاط المسرحى بوصفه شكلاً لنظم رموز لا تقدم معان إلا من خلال علاقات بعضها ببعض الآخر. فمهمة الدلالية المسرحية ليست فى عزل الرموز بقدر ما هى فى تشكيل مجموعات ذات مغزى من هذه الرموز وتوضيح كيفية تشكيلها ونشوتها .

١٠٣ . مفهوم الرمز فى العرض المسرحي.

إن التعريف الذى أطلقه "دى سوسير" على الرمز (اتحاد بين دال ومدلول) يفترض أن المعنى يتشكل داخل الشكل اللغوى وبواسطته. ومن ثم نرى أن تطبيق مفهوم الرموز على مظاهر ذات دلالات، مظاهر غير لغوية (أو ليست لغوية فقط) ، هذا التطبيق استنتاج تحصيل حاصل. استنتاج شائع فى اللغة الدارجة حيث الرمز يشير عادة إلى "شئ موجود ليمثل شيئاً آخر" (أنظر: جرياس، قاموس، مادة "رمز") من هذا

(١) أنا هينو ، مضاربات الدلالية، ص ١٧ .

المفهوم، فإن النقد المسرحى يتحدث دائماً عن "رمز" بوصفه تمثيلاً أو إنشاءً تشبيهاً لحقيقة "أخرى" (مغايرة).

إن الصعوبة الحقيقية فى مفهوم الرمز فى العرض المسرحى تتمثل فى استحالة عزل الرمز كما هو، أى بوصفه حداً أدنى من رمز هو وحدة دلالية. إن أى عنصر فى العرض ولو كان ضئيلاً، هو جزء فى مجموع يستخدم قنوات مختلفة (بصرية، سمعية) ويصدر عن مصادر مختلفة (الضوء، الفضاء، الديكور، الممثلين، الموسيقيين، إلخ).

إن المحاولة التى قام بها كوزان (Kowzan) (١) فى عزل حد أدنى من الرمز المسرحى قد باءت بالفشل، لأسباب عديدة ووجيهة، أولها اختلاف الفترة الزمنية التى تستغرقها الرموز (بعضها يستمر طوال العرض، والبعض الآخر لا يزيد على اللحظة التى يستغرقها نطق كلمه واحدة، أو إشارة عابرة) إن عزل الرمز المسرحى على هذا النحو لا يعطى الفرصة لدلالة حقيقية للعرض الذى يطرح مزيجاً دلالياً لعناصر العرض.

من بين الصعوبات التى تعترض أى عزل للرمز المسرحى أن الرمز المسرحى لن يكون له معنى فى حد ذاته؛ فليست هناك "مفاتيح أحلام" يمكن تطبيقها على عناصر العرض كما لا توجد مثل هذه المفاتيح فى مجال قراءة الأحلام.

إن الرمز لا يكتسب معناه إلا من خلال علاقته بالرموز الأخرى، فوجود أدوات الطعام فوق مائدة لا "يعنى" بالضرورة عرضاً طبيعياً، ولا حتى الاستعداد لتناول الطعام. كما أن وجود أبواب عديدة فى فضاء مسرحى لا يعنى بالضرورة الانفتاح، بل على العكس، يمكن أن يعنى انغلاق الفضاء.

(١) كوزان، ص ١٧١ وما بعدها

يمكن أن نقسم أو نصنف الرموز المسرحية ونجعل منها على سبيل المثال طيبولوجيا مركبة ومفصلة على نحو ما فعل "كووزان" الذى قام بتصنيف الرموز المسرحية إلى ثلاث عشرة مجموعة صغرى موزعة على خمس مجموعات كبرى، المجموعات الثلاث الأولى منها "تتعلق مباشرة بالمثل" (الكلمة - مقام الصوت، الإيماء - الإشارة - الحركة، الماكياج - التسريحة - الملابس) والأخيرتان هما (الأكسسوارات - الديكور - الإضاءة، الموسيقى - الأصوات المصاحبة) .

إن تمييز الرموز التى قوامها الممثل و الرموز التى تحدد الفضاء شئ مهم، و سنعود إليه فيما بعد؛ ولكننا قد نحاول القيام بطرائق أخرى للتصنيف. فتبعاً للقناة أو ما يطلق عليه "هيلمسليف" Hjelmslev "مادة التعبير"، يمكننا أن نميز الرموز ذات القناة الصوتية (الكلام والموسيقى والأصوات) من الرموز ذات القناة المرئية (الملابس والديكور والحركة، إلخ.)

ومن وجهة نظر أكثر دقة، ومن ناحية "جوهر التعبير" يمكن أن نميز:

من ناحية	من ناحية أخرى
- الأصوات - الضوضاء	- الرموز الجسدية والحركية
- الموسيقى	- الملابس
- الكلام	- الأشياء
	- الديكور، الإضاءة، إلخ. (١٩)

هذه الرموز نفسها صيغت من وجهة النظر الشكلية، فهناك "أشكال" لرموز الملابس. وهذه الرموز يتم إدراكها من خلال تعددية فى الشفرات المختلفة، الشفرة اللغوية

ليست سوى جزء منها. وسوف نحاول أن نرى كيف أنه في معظم الحالات تكون الشفرة اللغوية (الكلمة، كلمة الحوار أو كلمة المخرج) هي التي تشكل المنظور- في معظم الحالات إن لم يكن في جميع الحالات (حيث المسرح في هذه النقطة يختلف عن غيره من الفنون الاستعراضية كالرقص أو الأداء الصامت).

حول هذه التعددية في الشفرات، لم يوضح أحد هنا الاختلاف كما أوضحه "رولان بارت" حينما قال "نحن نتلقى في الوقت ذاته كما هائلا من المعلومات، تعددية إعلامية حقيقية." (مقالات نقدية، ص ٢٥٨-٢٥٩).

هذه التعددية هي التي تمنعنا من أن نرى في العرض المسرحي نظاماً من الرموز قناته أو عماده واحد لا يتغير، على النقيض من ذلك، فالسينما نظام من الصور المتحركة عماده الفيلم. ولكن في العرض المسرحي القنوات والشفرات متعددة.

٣٠٣ حول دلالية للرمز المسرحي.

١٠٣٠٣ . التسمية والتوصيف:

وتتضاعف الصعوبات ليس بالنظر إلى تعددية الدال، وإنما بالنظر إلى مدلول الرمز. هل يمكن أن نقول إن الرمز المسرحي المعزول له مدلول بالمعنى الصحيح؟ إن الشيء المسرحي، مثلاً (كرسى، ثوب) يمكن أن يكون له اسم في حالة إمكان تسميته؛ فيقال عنه "هذا حجر" أو "قبعة". أما "الرمز الرئيسي"، أي الرجل، الممثل أو الممثلة، فهل يمكن أن نقول عنه إن له "مدلولاً"؟ كل ما هنالك أننا يمكن أن نسميه، فنقول هذا رجل أو امرأة أو هذا فلان (إذا كان له اسم).

ولكننا لا نستطيع بمعنى الكلمة، أن نخلع عليه معنى. وبعبارة أخرى، الرمز المسرحي لا يمكن أن يترجم إلى لغة أخرى. إن معنى الرمز المسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشبكة العلاقات المتبادلة بينه وبين غيره من الرموز المسرحية.

إن توصيف الرمز لا يتم بمجرد تسميته بسبب علاقته بغيره من الرموز؛ فحينما يتم تعرّفه وتسميته ، يصبح فى كلية الرمز (دال زائد مدلول) دالاً لرمز آخر؛ ويتعبير آخر؛ فإن الوجود المسرحى لمرأة أو لشخصية "أرلكان" (وهى رموز أدركها المتفرج) يصبح رمزاً لشيء آخر، يعنى شيئاً آخر بمعنى الكلمة. وهذا ما أشار إليه "بارت" حينما تحدث عن التوصيف فى الرسالة المسرحية. فهذا الممثل الشخصية، فى زى رجل الدين من عصر معين، هو رمز (مدلول: رجل كنيسة من القرن السادس عشر) يصبح، بوصفه هذا، دالاً لمدلول مثل "الكنيسة الجائرة" أو "عصر الظلام" أو "الجو الدينى" أو "التقوى".

إن من يتحدث عن الدلالية لابد أن يأخذ فى الاعتبار عملية التلقى.

حينما نشاهد فوق المنصة منضدة معدة أو شخصاً يحمل تاجاً، لن نقول لأنفسنا هذه منضدة معدة فقط إلخ، وإنما أيضاً "هذه وجبة أو وليمة"، "هذا ملك". إن وظيفة التعرف لا تكتفى بتحديد هوية المدلول الفورى للرمز، ولكنها ترتبط برموز أخرى لكى تضافى عليه معنى. إننا فى هذا الصدد يمكن أن نتحدث عن ازدواجية الرمز فى المسرح. على مستوى التسمية فقط (من التعرف المباشر للمدلول إلى الرمز المسرحى) فإن مدلول الرمز يكون مزدوجاً:

أ - ما نراه حينما نراه، مثلاً ممثل فوق منصة، رجل أو امرأة (اسمه فى الواقع فلان).

ب - نرى أيضاً اسم الرمز داخل إطار الوهم المسرحى: فهذه "ليدى ماكبث" أو هذا "العرش الملكى".

ومن ثم كانت الطبيعة المركبة أو المعقدة لتعرف الرمز: إن مجرد عصا مسرحية يمكن أن تمثل صولجان الملك.

إذن، فى الحدود التى نستطيع فيها أن نتحدث عن معنى للرمز المسرحى، يمكن أن نخلص إلى الآتى:

١- أن هذا المعنى مزدوج.

٢- أنه يأتى مصحوباً بمدلولات أخرى (مزدوجة).

٣- أننا لا يمكن أن نستنفد معطيات التوصيف.

٢٠٣٠٣ / الرمز وما يعنيه .

إن المسرح بوصفه مجموعاً كلياً ذا معنى أو دلالة، يمكن أن ننظر إليه فى ضوء ملمحين متكاملين:

أ- المسرح يطرح رسالة مركبة (أو سلسلة من الرسائل) يمكن إدراكها مباشرة عن طريق الكلمة أو الرسائل السمعية والبصرية، يحكى قصة، أو يعرض أحكاماً، أو قضية نفسية أو سياسية. فهو إذا جاز لنا التعبير يشتمل على مضمون فكرى قابل للصياغة لغوياً؛ فهذا شكسبير يحكى قصة الملوك، وهذا كورنىي يروى قصة مماثلة فى مسرحية "سورينا".

ب- المسرح ممارسة فنية ماثلة "هنا والآن" "huc et nuc" ويوصفها هذا تطرح رسائل فنية بمعنى الكلمة، وتقدم عن طريق تشكيل الرموز والمثيرات، متعة جمالية (١)- والمتعة لا تصدر عن الرموز وإنما تصدر عن تشكيلها. إن الفستان الأحمر الجميل الحريرى ذا الشنيات الرائعة لا يكون جميلاً على المنصة، كما يكون فى اللوحة، إلا من خلال علاقته بعناصر أخرى كلامية وغير كلامية.

(١) هناك ما نطلق عليه فن الشعر المسرحى.

بهذا المعني، فإن كل رمز مسرحي له نفس القانون الذي ينظم أي رمز فني:

١- يطرح رسالة فكرية، يقول شيئاً من خلال العلاقة مع الرموز الأخرى.

٢- يعمل بوصفه مثيراً؛ فحركة الرعب التي تسيطر على الممثل تعكس الانفعال عند المشاهد.

٣- يشكل عنصراً داخل مجموع جمالي -وبوصفه هذا -يساهم في متعة المتلقي، تماماً كأي رمز تصويري، أو أي لقطة سينمائية، أو أي جملة في قصيدة شعرية. وعلى ذلك يمكننا أن نصف الرمز المسرحي بأنه ثلاثي الأبعاد. وهذه الثلاثية البعدية لا ينفرد بها المسرح، ولكن لا ينبغي إهمالها؛ إن الرموز المادية في المسرح، رموز المنصة، تشكل جزءاً من التأثير الفني في المسرح؛ فلا يمكن النظر إليها بوصفها "وسائل تعبير" للنص، بل هي تشكل مجموعاً أو كلاً مستقلاً. إنها لا تجعل الأدب أو الكلام شيئاً حياً، إنها تشكل "إنتاجاً" أو بتعبير مجازي، ولفظ أيسر، تشكل "نصاً". إن صعوبة الدلالة المسرحية تكمن في أنها مجموع من الرموز، وأن عبارة الرمز غير كافية لإدراك معناها والاحاطة بها.

٤- العرض بوصفه نصاً.

١٠٤ ع. ن.

إن ما يطلق عليه "دي مارينيس" النص الاستعراضي، نفضل نحن أن نسميه العرض بوصفه نصاً (ع.ن). هذا المفهوم للنص مستعار من علم اللغة العام. وفي هذا الصدد نذكر ما جاء في صفحة ٣٩ من مقال بعنوان "النصية" لكل من جريماس Greimas و كورتيس Courtes ونصه: "النص المسرحي ينتظم من ناحيته مجموع لغات العرض (التنظيم، والحركية، وتأثيرات الإضاءة، إلخ) التي يلجأ إليها" (١) إن مثل هذا

(١) يذكر المؤلفان أن لفظي النص والحديث في هذه الحالة يمكن أن يحل كل منها محل الآخر للدلالة على الجوانب غير اللغوية في العرض.

المفهوم يتيح لنا كيفية إدراك أن النص المنطوق (الشفرة اللغوية) جزء من النص العام. إذا طبقنا على هذا النص المنطوق القوانين الخاصة به، ونظرنا إليه من خلال علاقاته الدقيقة بالنصوص المسرحية الأخرى. وهكذا، فإن أحاديث الشخصية تمثل جزءاً مما يمكن أن نطلق عليه الممثل بوصفه نصاً، بوصفه مزيجاً من ملامح متصلة وفي حالة تحول دائم.

٢٠٤ مفهوم التغيير.

١٠٢٠٤

حينما نقوم بتحليل عنصر من العرض، ينبغي أن ننظر إليه باعتباره عنصراً نصياً على علاقة بعناصر نصية أخرى، سواء كانت هذه العلاقة علاقة استمرار أو انقطاع، كولاج- مونتاج. وهذا يوضح لنا كيفية تحليل أي عنصر منصى باعتباره عنصراً نصياً لغوياً في عرضه على محورين، المحور الجمعي أو محور البدائل، والمحور التحليلي أو محور الضم.

حينما يقوم مخرج باختيار ممثل "أ" فإنه يدخل في نظامه المجموع الدلالي "أ" الذي سيتمزج بالمجموعات الأخرى: ب، ج، د، على المحور الجمعي.

ومن البدهي للجميع أن إحلال "أ" محل "أ" سيغير من مجموع النص المنصى أو بمعنى أصح النص المسرحي. وهكذا نرى أن تغييراً أو تغييرين، لا أهمية لهما في الظاهر، في التوزيع، يمكن أن يغيرا العرض في مجموعه.

وكما سنرى، في داخل المجموع "أ"، يمكن أن نقوم بتحليل مختلف عناصر التشكيل المنصى لإحدى الشخصيات؛ فأى تغيير يتناول أحد العناصر، الملابس مثلاً، لا يؤدي إلى تغيير في نظام الأضداد الدلالية وحسب، ولكنه يؤثر في بقية وحدات النص أو الكل.

منذ اللحظة التي ننظر فيها إلى العرض باعتباره نصاً، يمكن أن نستخلص الإجراءات، المستخدمة في قراءة النص الأدبي، أن ننظر إلى الرموز باعتبارها عناصر في الرسالة البيانية للعرض المسرحي. في هذه اللحظة يعود السؤال عما إذا كان ينبغي أن ننظر إلى العرض المسرحي بوصفه نصاً فريداً أو مجموعة من النصوص المنفصلة تربطها علاقات. هذا العرض الأخير هو الأصلح في إطار الأشكال المسرحية الحديثة. وبذلك يمكننا أن نعتبر أن الرموز التي تشغل الفضاءات المنصية (الأشياء مثلاً) تشكل (مجموعاً من الرسائل) يمكن لنا أن نقوم بتحليله من هذا المنطلق، في حين أن الممثل ينتج نصاً آخر، يتم طرحه مع النص السابق، من خلال قيامه بالتعامل مع الأشياء على سبيل المثال.

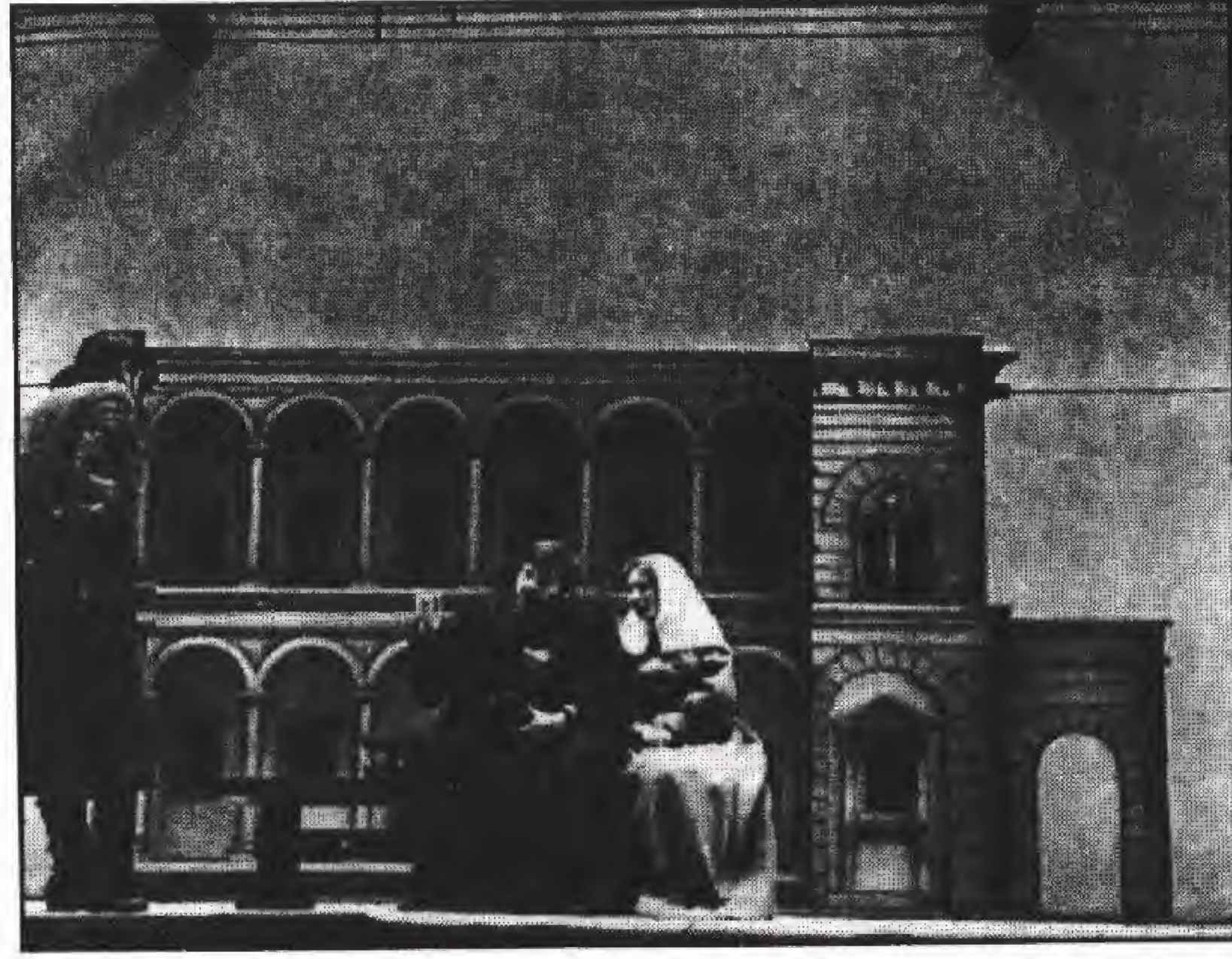
إن العرض بوصفه نصاً (ع.ن) سوف ننظر إليه كمزيج من النصوص. نحن لا نخفي الصعوبات النظرية والعملية التي تكمن وراء هذه النظرة. فإن النص المنصى الذي يطرحه الممثل، يمكن أن تطرأ عليه تغييرات بسبب الإضاءة أو بسبب وجود نص منصى آخر، عن طريق الممثل زميله. غير أن الفرض القائل بتعدد النصوص المطروحة لا يأخذ في الاعتبار سوى إمكانية فهم كلية العرض، ليس من خلال مزج الشفرات، وإنما من خلال قراءتها منعزلة، متوافقة أو متباينة. كأنما النص المنصى قد كلف به سلسلة من المنتجين المختلفين: ممثل، وسينوجراف، ومهندس إضاءة، يقوم كل منهم بصياغة النص الخاص به، بينما النص الكلي يهيمن عليه أو ينتجه المخرج.

إن النظرية التي تقول بالنصوص المختلفة هي الوحيدة التي تساعدنا في فهم الممارسة العملية للمسرح، بصعوباتها النوعية التي تنشأ من طرح النصوص المختلفة.

كذلك فهي النظرية الوحيدة التي تسمح بفهم وإدراك "الأهمية الحاسمة للنص المكتوب" ومنتجه، بوصفه وسيطاً محتملاً، موحداً لمختلف نصوص العرض.

يمكننا إذن داخل سلسلة النصوص المصغرة المنتجة، أن نقوم بتحليل أحداث تراكيبية وبلاغية. من ذلك على سبيل المثال، الآلة في مسرحية "العمل المنزلي" وردت باعتبارها النشاط الذي تقوم به "ويللى"، وفي ذات الوقت كفاية عن خضوعها الاجتماعي أو سجنها "في المنزل".

وبالمثل، منذ اللحظة التي ننظر فيها إلى الرموز المنتجة عن طريق ممثل باعتبارها، في مجموعها، نصاً مشكلاً، فإن هذا النص يمكن قراءته وفقاً لثلاث "وظائف": معجم، تراكيب نحوية، بلاغة. إن الممثل يمكن أن يظهر لنا باعتباره فاعل هذا الحدث أو ذلك، أداؤه مكون من معجم حركي معين؛ ثم إن كل حركة من حركاته هي كناية مثلاً عن عمل أو موقف عاطفي، في حين أن الماكياج يمكن أن يكون تعبيراً عن مدلول



برتولت برخت ، حياة جاليليو ، إخراج ستريهار بيكولو تياترو، ميلانو ، ١٩٦١
القصر - السجن علي طريقة بيرانديزي

رمزى. (١) كذلك فإن الرموز المجازية يمكن أن تبدو رموزاً لشيء آخر فى نص آخر، الماكياج نفسه يمكن أن يكون له معناه فى إطار التكوين فى لوحة منظورة . وعلى شاكلة أى نص مركب، فإن نص أو نصوص العرض يمكن أن تكون موضوعاً لقراءات شاعرية مختلفة.

٠٤٠٤ / النتيجة :

أ- يتبين لنا كيف أنه من الصعب، وفى معظم الأحيان يكون عقيماً، أن نتناول العرض المسرحى طبقاً لمعناه أو مدلوله (الفلسفى، أو الايديولوجى، أو الأخلاقى أو السياسى)؛ مع أن مثل هذه القراءات يكون واردا فى النص. لكنها ليست الوحيدة كما أنها لا تكون المهيمنة. وإذا كان (ع.ن) ذا مضمون فلسفى، فكرى، سياسى، فلأنه قبل كل شىء نص مركب.

ب- كيف أن تعددية القراءات المحتملة تقتضى تعددية الاستثمار المحتملة من جانب المتفرج، وأيضاً الثراء اللانهائى للعرض "الجيد".

ج- المتفرج يمكن أن يضل، لكنه يهتدى حينما يكون المخرج، إذا جاز لنا التعبير، قد نسق بين الشفرات محافظاً على ما فيها من توافق وتنافر.

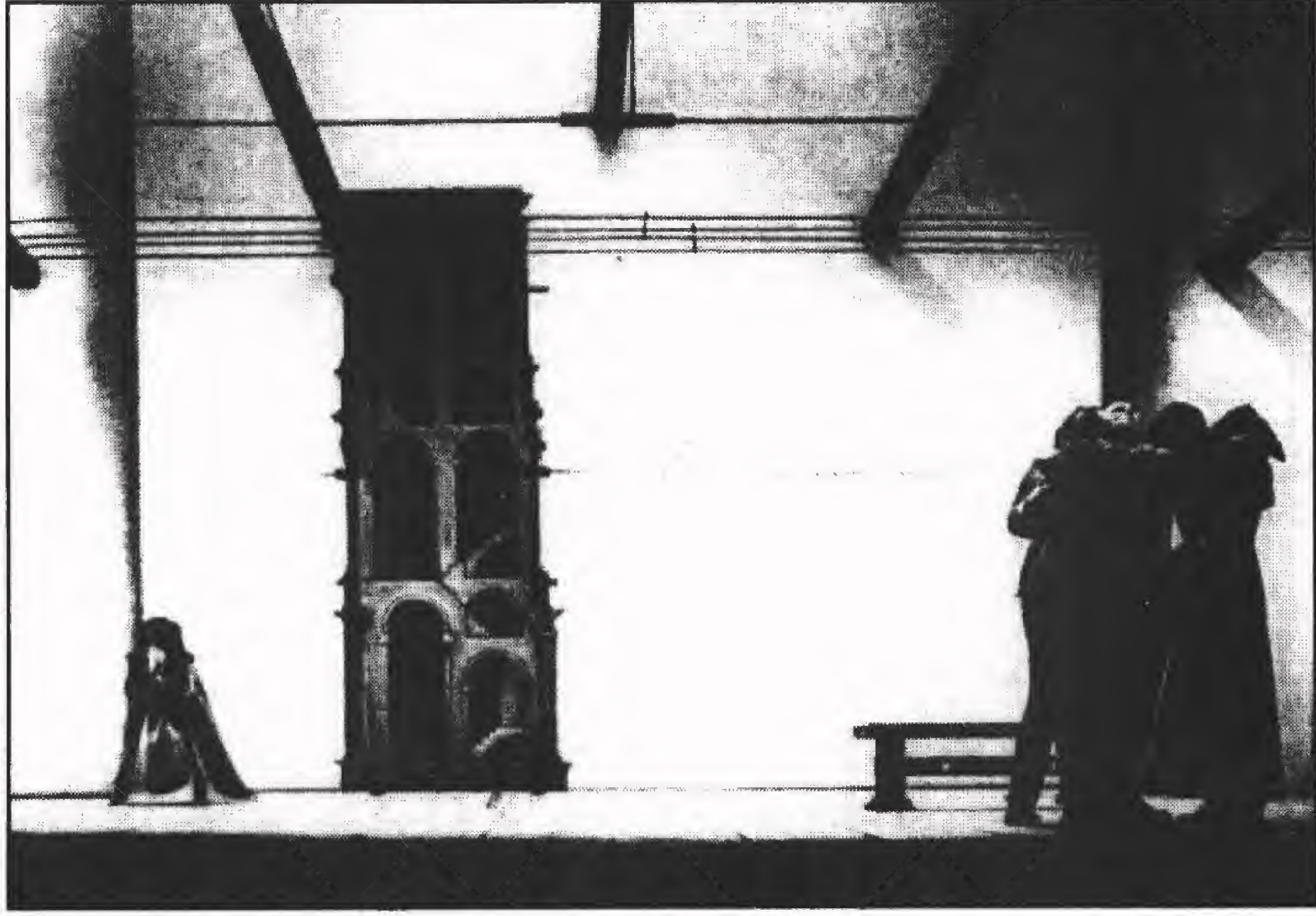
مثال على ذلك، فى عرض مسرحية جاليليو لبرخت من إخراج ستريهلر (انظر الصور ص ٣٣ . ٣٥). تمثل اللوحات أول الأمر قراءة جمالية من منطلق بعض الذكريات أو التداعيات الثقافية؛ وهكذا من خلال أسلوب معمارى رأسى (القصر-السجن على طريقة بيرانديزى) والذى يمثل خلفية المشهد، تتوسل ابنة جاليليو إليه ليتردد عن اعتقاده (يعنى خلاصه) على حين أن فريق الحوارين يرجو أن يلزم الصمت باسم الحقيقة العلمية. المجموعتان المتعارضتان تشكلان فى ذات الوقت لوحة جمالية مكونة من

(١) مثال ذلك الشفاه السماء الضاربة إلى السواد فى المسرحية فهى ترمز للموت.

مراجعتها الثقافية المتعددة وتشكيلها المنظوري المستمر بما يكفى لكى يراه المتفرج و"يذوقه"، ومجموع دلالي يمكن لنا أن "نترجم" معطياته فى تزامنها وتتابعها: على حين نرجو ألا يرتد جاليليو، نرى ابنته وحدها على الأرض محطمة، والحواريين متحدين كأفما يطلقون صيحة الفرح. وهكذا نرى كيفية قراءة العرض العظيم فى "جميع الاتجاهات". إن هدف الدلالية المسرحية هو فرز مختلف مستويات القراءة المحتملة وتبيان ظهورها. (١)

٥. إن العرض المسرحى وهو فى ذات الوقت كل نصى وطرح لنصوص صغرى، يمكن، بل ينبغى أن يتم تحليله. وبعبارة أخرى، من الضروري القيام بعزل مستويات التحليل.

(١) وهكذا، فإن عرض مسرحية "جاليليو" لا يحيل المتفرج إلى هذه النماذج الثقافية لأسباب جمالية وحسب، وإنما يحيلها بالتحديد إلى لحظة معينة فى التاريخ، نجد فيها مفهوم العصور الوسطى ومفهوم العصور الحديثه يترددان فى نبض غريب. إن فن التصوير فى أواخر القرن الرابع عشر يفرض فى الوقت نفسه صورة مسيحية (نسبة إلى السيد المسيح)، فجاليليو الذى لا يبدو للعيان يصبح المسيح المسوخ فى عملية صلب لن تتم، فى حين أن المفهوم الوجدوى للعالم يتحطم فالقدسات والحواريون بدلا من أن يتوحدوا فى "الألم" الواحد، نجدهم متفرقين بصورة واضحة، فما هو عظمة ووفاء بالنسبة للبعض، ضياع وخسران بالنسبة للآخرين.



برتولت برخت ، حياة جاليليو ، إخراج ستريهلر بيكولو تياترو، ميلانو ، ١٩٦٢
مشهد الردة

١٠٥ . المستوى الاستدلالي.

إن العرض النصي (ع.ن)، وقد اعتبرناه نصاً، أى حديثاً أو سلسلة من الأحاديث (١) يمكن تحليله بوصفه خريطة أو خرائط من الرموز وبشكل متزامن في جوهره؛ ونحن هنا بصدد إبراز وحدات مركبة كما أشرنا إلى ذلك، وبالتالي فسنعتبر النص حقيقة مركبة، ولكننا سنمارس على هذه الحقيقة المركبة تشريحات رأسية. وبذلك، فإن الصور الفوتوجرافية في العرض تتيح لنا أن نحدد مستوى استدلاليا قابلاً للتحليل.

(١) انظر فيما بعد : "حديث الممثل".

وعلى العكس، فمن الضروري القيام بعزل للوحدات، على المستوى الزمني أو التاريخي وتعبير آخر، القيام بعمل تقسيم نصي بحيث يسمح بتحديد طريقة أو عدة طرق من الطرح في (ع.ن) لقطات كبيرة. إن الرموز لها تطور زمني يحدد مساراً يمكن أن نأخذه في الاعتبار (١). والرموز تنتظم في أنماط من السرد، فهذا الرمز من الرموز له تاريخ على المنصة، وربما على هذا المستوى، يمكننا أن نكشف عن وجود أساطير، أو بتعبير آخر، أنماط من السرد.

٠٣٠٥ / المستوى الدلالي:

كل رمز نجد في مقابله تشكيلا من العناصر ذات المعنى (مدلولات) أو وحدات صغرى من المعاني: تاج من الكرتون مثلاً يفترض معنى الملكية بالإضافة إلى معنى الهزء أو السخرية. (ملكية كرنفاليه) (٢). وعلى ذلك فإن جميع عناصر العرض المسرحي تعمل في علاقة بعضها مع البعض الآخر، وبصورة معارضة لكل واحد من الشخصيات والأشياء. ومن المهم أن نحدد جزئ المعنى أو جزئيات المعنى المعارضة التي تميزها عن غيرها وتكون بصدده تشكيل ثنائيات ذات معان، فمثلاً ما هو جزئ المعنى الذي سوف يجعل "ألسست" على النقيض من جميع الشخصيات التي تحيط به وملاحظهم المميزة (جزئيات المعنى) واحدة (٣).

(١) مثال ذلك في مسرحية "الرأس الذهبية" لكلوديل حيث قام الجنود بعرض مجموعات من العروش تتضاءل باضطراب حتى بلغ حجم آخرها عروسة أطفال.

(٢) انظر فيما بعد ص ١٣٦ وما بعدها.

(٣) هذا هو السؤال الرئيسي الذي يوجه إلى المخرج: ما جزئيات المعنى المحتملة؟

إن أكبر خطأ يقع فيه الإخراج يكمن بالذات فى عدم مراعاة مستوى جزئيات المعنى وعدم إبرازها، فى حين أنها هى التى ستحدد الصراعات النصية. ولذلك، فى بعض الأحيان، حتى لو كان العرض عظيماً على المستوى الشكلى، فإنه يبدو غامضاً.

٤٠٥ . خاتمة

فيما وراء الوصف "الوضعى"، مع خلط جميع مستويات الرموز، من الضرورى اللجوء إلى اجراءات وصفية، مع الأخذ فى الاعتبار مستويات تشكيل رموز الـ(ع.ن). سنرى ذلك بخصوص عمل الممثل (المستوى الاستدلالي والمستوى القصصى والمستوى الدلالي لهذا العمل) مع التسليم، بطبيعة الحال، بوجود اتصال بين المستويات. وهكذا فإن هذا الملمح الدلالي أو ذلك من ملامح الفضاء، يكون على علاقة بهذا الملمح الدلالي أو ذاك للممثل.

٦ - الفئات .

إن تحليل الـ(ع.ن) ينبغى أن يبدأ من هذه المستويات (الاستدلالية والقصصية والدلالية)؛ والواقع أن حركة الرموز بين المستويات يجعل هذا المدخل عسيراً وقليل الوضوح "فى بداية الأمر"، من الأفضل البدء بهذه المجموعات النصية التى سبق تشكيلها، والتى تمثل فوق المنصة الفضاء والشئ، ، والتقسيم الزمنى والممثل؛ وانطلاقاً من هذه المجموعات المشكلة يمكننا الشروع فى إجراء تحليل بنظام المستوى.

سنقوم إذن بالتوالى بدراسة: الفضاء، والشئ، والممثل، فى محاولة لإعطاء لوحة للأشكال الأساسية الخاصة بالعرض المسرحى، ليس فى شكل تصنيف، وإنما فى شكل بعض الأسس الكبرى التشكيلية العلاقة بالفضاء، وأكثر من ذلك، العلاقة بالمتفرج.

يمكننا أن نقول إن كل عنصر من عناصر الـ(ع.ن) له نظامان:

أ - فهو عنصر من النص الكلى بالمعنى القابل للتحليل على المستويات الثلاثة التى سبق تحديدها.

ب- هو فى حد ذاته نص قابل للتحليل بوصفه كلا .

وهكذا، فإن الفضاء يعد، فى الوقت ذاته، إبرازاً لظروف الكلمة الاستدلالية (والحدث Action) ونصاً مستقلاً، مشكلاً.

إننا نفضل دراسة عمل العرض المسرحى ومساره، ومحاولة رسم طوبوغرافيا بل عدة طوبوغرافيات محتملة للأشكال المسرحية. يمكننا على سبيل المثال أن نميز الأشكال التى يكون العنصر اللغوى فيها حاسماً، وأساسياً، وحيث الحديث المنطوق هو أساس التشكيل، عن الأشكال التى تكون فيها القصة والحدث هما هذا الأساس.

إن العلاقة بالمتفرج هى التى ستمثل النقطة الأخيرة فى عملنا: استقبال المتفرج لـ(ع.ن) والمسار الفنى والنفسانى لـ(ع.ن).

وقبل دراسة هذه الفئات، سنحاول القيام بتحليل عدد من "السوابق" تخص أداء العرض ووظيفته.

٠٧ الأداء والوهم: نظام المرجع

نحن هنا لا نكتب عن شئ معين،

وإنما بصدد هذا الشئ المعين نفسه

(بيكيت)

إن الوظيفة الخاصة برموز العرض هي وظيفة مزدوجة. فالرمز المسرحي هو في ذات الوقت رمز لشيء آخر، يحيل إلى شيء ما في الواقع الذي يعنيه، وهو رمز في حد ذاته، عنصر في أداء، هو ممارسة عرضية، "رمز" بدون مدلول، مثل خطوة في رقصة، مثل جملة موسيقية.

إن المسرح ينتمي في الوقت ذاته إلى فنون الأداء الاستعراضى (الموسيقى، الرقص، إلخ) وإلى فنون عروض المحاكاة (التصوير، السينما). المجموعة الأولى من الفنون عمادها الجسم البشرى في علاقة أو بغير علاقة بآلة تحقق له الاستمرارية أو الامتداد، إنها فنون تختص بالزمن، فنون تختص بالحضور الحى. هي كما هي. فهي لا تزعم أنها تحل محل شيء آخر، أو أنها ممثلة لشيء غائب. أما الفنون الأخرى فهي فنون تقوم بتمثيل شيء غائب. اللوحة والفيلم هما أيضاً حاضران، ماثلان، لكنهما يمثلان وهماً، غياباً، عمادهما مادة مغايرة، فالتصوير ليس من جنس ما يمثله؛ فصورة الانسان ليست جسداً، والصورة الفوتوغرافية عمادها الفيلم والشاشة. ومن المفهوم أن هذا التمييز ليس مطلقاً، وتخرج من نطاقه فنون مثل العمارة.

إذن فالمسرح ينتمي إلى هاتين الفئتين في الوقت ذاته؛ فرموز العرض المسرحي هي في ذات الوقت كيانات ماثلة، أداءات عرضية حاضرة ورمز لشيء آخر. واقع يعمل رمزاً، ذلك هو التعريف الدلالى للمسرح. إن الممثل هو في الوقت ذاته حضور رموز مادية، أنشطة يشاهدها المتفرج بشكل مباشر، وهو أيضاً معادل غياب، شخص خيالى، هو الشخصية؛ فهو في ذات الوقت الممثل فلان بجسده وصورته التى تعرض على الجمهور، ويوليوس قيصر، تلك الشخصية التاريخية المتوفاة، التى يحل محلها وهمياً. إن الممثل في ذات الوقت يحاكي أحداثاً بشرية، ويقوم بها.

من ثم كانت الطبيعة المزدوجة الغريبة للرمز المسرحي، وإذا لم نتنبه ونتمسك بهذا التمييز الأساسى، خاطرنا بالوقوع فى كل أنواع التلبس والبلبل فننسب إلى الممثل ما

يخص الشخصية، وبالذات لاندرك جانب الابتكار فى الرمز المسرحى، نظامه المزدوج.

إن البلبلة سهلة ميسورة، بحيث إن المتفرج يقع فيها أو يعتقد ذلك . وكما سنرى، فإن الجانب الأدائى الاستعراضى للرمز وجانب المحاكاة فيه لا يتم تلقيهما فى وقت واحد فى حقيقة الأمر، وإنما فى صورة ذهاب وإياب أو تردد سريع؛ والأشكال المسرحية تتبنى صيغة مختلفة تختص بعلاقة كل منها بالآخر وطبيعة عملها بالنسبة للمتفرج، ومن ثم كانت بعض النتائج.

٢٠٧ • الدوال

من سمات الرمز المسرحى أنه "مماثل - مادية" فيما يعرضه. وبعبارة أخرى فإن صورة الإنسان تكون على المنصة إنسانا، وصورة الكرسي كرسيا. فالرمز المسرحى من جوهر العبارة التى يمثلها. وهو قانون عام ولكنه ليس مطلقا؛ فالكرسى يمكن أن نستبدل به تجريداً معيناً (حركة الممثل وهو يجلس فوق كرسى وهمى)؛ كذلك فإن المنزل يمكن أن يكون لوحة مصورة. وبعبارة أخرى، إلى الرمز الأساسى "المماثل - المادى" فيما يعرضه، أى الكائن البشرى، يمكن (ولكن ليس حتما) إضافة رموز "مغايرة - مادية" تكون مجرد مثيرات (أمبرتو إيكو) وتقوم بوظيفة اكسسوارات كما تمثل حضور أشياء غائبة. تلك طبيعة الرمز المسرحى، المماثل - المادى الوحيد تقريبا، التى تسمح بهذه الوظيفة المزدوجة :

أ - عنصر من عناصر الأداء .

ب- صورة لعنصر من العالم الواقعى .

من ثم كانت صعوبة دلالة الرمز المسرحي وتركيبيته - فالرمز المسرحي ليس له مدلول قابل للتصور أو التحديد أكثر مما فى " تيمة" موسيقية أو حركة راقصة من الرقصات. إن الصوت الأجش أو المبحوح لا يعنى شيئاً . أما الرمز الذى يمثله الصوت الأجش، عن طريق عمل الممثل بصوته، يمكن أن يكون له مدلول: التعب. فبوصفه رمزاً وهمياً، يعنى "الشخصية فلان صوته أجش" مع مدلولاته السكر، العجز أو التقدم فى السن، التعب، إلخ. إن الكرسي على المنصة لا يعنى كرسيًا، إنه شئ للتمثيل بواسطته يقوم الممثل (أو لا يقوم) بعدد من التدريبات والتعاملات. أما بوصفه صورة أو أيقونه ، فهو يعنى كرسيًا داخل إطار وهم معين مثل كلمة كرسي فى نص (أدبى أو غير أدبى) مع سائر المدلولات المحتملة لكلمة "كرسي" .

٠٤٠٧ مرجع الرمز :

من هذا المنظور يزداد فهمنا لما حاولنا قوله فى مكان آخر: من أن الرمز المسرحي هو فى حد ذاته مرجع نفسه. فالرمز المسرحي، بوصفه رمزاً "أدائياً استعراضياً" ليس بحاجة إلى مرجع، فهو لا يرجع أو يحيل إلا إلى نفسه. وقضية المرجع الخاص بالرمز هى من الناحية النظرية فى غاية الصعوبة. فنحن نعلم الخلاف القائم بين أنصار كل من دى "سوسير" الذين يستبعدون فكرة المرجع، وبين أنصار "بيرس" Peirce الذين يقولون بوجود علاقة مع حقيقة خارجية عن عالم الرمز.

إن صفة "المحاكاة" أو صفة "التصوير" فى الرمز المسرحي تمنعنا من أن نهمل بالكامل علاقة عالم الرمز مع عالم الواقع. إن مرجع الرمز المسرحي، وقد يبدو هذا مناقضاً لرأى بيير فولتز Pierre Voltz (١)، هو عالم المسرح. فعناصر جسم الممثل لا تحيلنا إلى شئ، آخر خارج المنصة فى عالم الواقع يكون مرجعاً له؛ وعليه فإن هذه

(١) انظر: بيير فولتز، العجيب فى المسرح.

الحركة تعرض لنا بوصفها حركة شخصية من الشخصيات، حركة تمثل شيئاً في عالم الواقع، ولكن هذا الشيء وهمي. وهكذا نجد أنفسنا في حالة ما يمكن أن نطلق عليها المرجع الخيالي. مرجع خيالي بصورة مضاعفة في المسرح، باعتبار أن الرمز يحيل، ليس إلى واقع في العالم المادي، وإنما إلى كل ما يمكن أن يخص هذا الرمز في "عالم المرجعية" (الثقافي، إلخ) للمتفرج.

هذا مع تحفظ يتمثل في أن الرمز المسرحي، الذي هو أيضاً عنصر مادي، يتضمن، بالإضافة إلى مرجعه الوهمي، مرجعاً مادياً هو الرمز نفسه. في النص الأدبي، أو المكتوب عرش ماكبث هو في ذات الوقت "لفظ عرش" وداخل القصة، العنصر الوهمي عرش ماكبث؛ ففي الأداء المنصّي كلاهما له ذات المرجع: العرش على المنصة.

صحيح أن رمز ماكبث يحيل إلى العرش الوهمي الذي يجلس عليه ملك يدعى ماكبث، ولكنه يحيل أيضاً إلى هذا الكرسي الحقيقي الذي يتمثل في العرش المادي فوق المنصة. إن رمز العرش - بمفهومه المزدوج (اللغوي والوهمي) مرجعه العرش المنصّي. إنه من الممكن أن نقول أن الرمز المسرحي (اللغوي والوهمي) مرجعه هو الرمز الأدائي الاستعراضي. وهكذا ندرك ما يفرضه هذا الوضع على المتفرج الذي يجد نفسه في "لعبة مزدوجة" مستمرة تتعلق بالمرجعية، حيث كل رمز يحيل إلى العالم الوهمي الذي هو العالم الحقيقي الماثل خارج المسرح (في الزمان والمكان)، لكنه في الوقت نفسه يحيل إلى العالم المنصّي وهو حاضر مادي، "هنا والآن" Hic et Nunc. في العرض المسرحي، يمكن أن يتم التركيز على جانب "المحاكاة - الوهم" للرمز - العرش (عرش محدد تاريخياً) أو على جانب الأداء الاستعراضي.

٥٠٧ النظام المزدوج لعناصر العرض المسرحي

النظام المزدوج للرموز، الأدائي والوهمي، يعكس بعض النتائج بالنسبة لسائر عناصر العرض. إن رموز الفضاء أو نظام الممثل والأشياء لها جميعاً هذا الانتماء المزدوج الذي لا ننفيك نستخلص منه النتائج. إنها عالم مادي ملموس، عالم محدد

يمكننا أن نلمسه أو نحتك به (إذا كان هذا مسموحاً، لكنه غير مسموح) لكنها تشكل في الوقت نفسه عالماً من الوهم كأي عالم آخر من الوهم؛ إنها تستدعي "غياباً"، والمتفرج لا ينفك يتعجب ويستمتع من مس وهمه الذاتى.

إن جانب الوهم يحيل بصفة دائمة إلى الواقع المنصى كما يحيل إلى مرجعه، والواقع المنصى لا ينفك يكتسب المعانى تحت بصر المتفرج - يجدد مدلولاته بواسطته.

وهذا ما سنراه بصورة أفضل حينما نتعرض لتحليل عمل المتفرج نفسه فى عملية العرض، وبتعبير آخر، حينما نتعرض لتحليل عملية تلقى الرمز المسرحى (ر.م)

٦٠٧ المرجعية المتعددة للرمز المسرحي:

الملاحظ أن الرمز المسرحى ليس فقط يمكن أن يكون له مرجعان: هو نفسه بصفته واقعاً (أدائياً)، ومرجع وهمى فى مكان ما من عالم الواقع أو فى خيال المتفرج، ولكنه (الرمز المسرحى) يلعب بين هذه المراجع المختلفة، كما أن المرجع الوهمى من المستبعد أن يكون واحداً أو وحيداً.

إذا كان الكرسى فوق المنصة يحيل إلى نفسه بوصفه عنصراً من عالم الواقع، ولكن أيضاً يحيل إلى الكرسى الذى تجلس فوقه كليوباترا، فإن الكرسى المنصى المادى يمكن ألا يكون مرجعه "دكة" قديمة، ولكنه على سبيل المثال يمكن أن يكون صورة (أيقونه) كرسى فى خمارة. إن مرجعية مزدوجة تجمع بين الكرسى "العتيق" (الوهمى) والكرسى الخاص بالخمارة. يمكننا كذلك أن نتصور، بطريقة عكسية، أن الكرسى المنصى مرجعه هو الكلمة التى تشير إليه داخل الحوار. وبذلك فإن الواقع الذى يحيل إليه الرمز يكون إذن هو الواقع اللغوى الذى يعد الشئ المنصى رمزا له، أى المعادل له. إن كرسياً معزولاً يشير مقدماً إلى عبارة: "خذ كرسياً، يا سينا". فى هذا العرض الكلاسيكى، ليس من المستحيل أن نعتبر أن الواقع (الأداء) هو الكلمة، وأن الرمز المنصى هو ما يصوره. هنا أيضاً، لا يمكننا أن نتحدث عن الترجمة؛ فالكرسى المنصى لا يترجم فى لغة أخرى كلمة كرسى، لكن الكرسى، على المستوى الأدائى، هو عنصر التمثيل الذى يصبح رمزاً

"للواقع وحده، الحديث الكلاسيكى" من هذا المنظور وفى العرض الكلاسيكى، ندرك أن الرمز "المادى" ثانوى واحتمالى بالنسبة "لمرجعيته" ("مرجعه")، عالم الحديث.

وعلى العكس، كلمة كرسى، كما رأينا، مرجعها هو الكرسى المنصى؛ ومن ثم كانت إمكانية نوع من القراءة المعكوسة والمتبادلة. إن الكلمة (وهذا هو المنهج التقليدى) تستدعى "الشئ- المرجع" فوق المنصة.

٠٨ شفافية الرمز المسرحي وكثافته .

لقد تم تطبيق صورة الشفافية أولاً على الرمز اللغوى؛ لكنها تختص أكثر بالشئ المنصى، إنها صفة الشئ الذى لا يُرى ، بالنسبة للشئ الذى يرى، فالكثيف هو الذى يتوقف عنده الضوء بالنسبة لما يخترقه الضوء. والكثيف ليس هو المظلم، بل هو إلى حد ما نقيضه.

٠١٠٨ الكلمة المسرحية

المسرح كلمة، ونعنى بالكلمة مجموع الرموز المنصية التى ينتجها شخص (كلمات- حركات- استعمال شئ)، أى رموز تشكل موضوع عبارة، كذلك الرموز الأخرى (غير اللغوية) للعرض؛ هى أيضاً "أقوال". إذن، الرموز المسرحية، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، هى كلمة، أى الطرح المادى "البرجماتى" لإحدى "اللغات". لذلك من الضرورى أن نستوضح نظام الكلمة المسرحية.

إذا سلمنا بفروض "أوستان" المتعلقة بأداء اللغة (وهذه الفروض مفيدة جداً بخصوص اللغة المسرحية) نقول إن الأداء "أنا أمثل" يعد ضمناً فى أصل أى أداء مسرحى (حركة أو كلمة).

وإذا رجعنا إلى تحليلات "أوستان" والإيضاحات التى قام بها "ريكانتى" لهذه التحليلات وجدنا أن كل تعبير (١) مسبوق بصيغة ضمنية أو تصريحية تحدد "تعلقه"

(١) المقصود هنا أى أداء منصى .

بالعالم المادى الذى يلتقى فيه مع الملابس المحيطة. وإذا أخذنا مثلاً على ذلك الأداء النموذجى المتمثل فى الحلف الذى يطلب من الشاهد قبل أن يؤدي شهادته: "قل كل الحقيقة.... - أقسم على ذلك " ، فإن جميع كلمات الشهادة يمكن أن تكون على هذا النحو: (أقسم أن) (يأتى بعد ذلك التعبير عن المؤكد بالشهادة والقسم.): "توجد سيارات فى الشارع" (أؤكد أنه توجد سيارات فى الشارع)، (أقسم أننى) "شاهدت الجريمة".

١٠١٠٨ أنا أمثل

يمكننا القول بأن فى المسرح، وهذا يكاد يكون أمراً بدهياً، الكلمة (اللغوية أو غير اللغوية) تمثيل؛ بمعنى آخر تبدو سائبة أو متحررة من علاقتها بالواقع، من هذا التعلق بالعالم المادى الذى يمثل الأدائية ("الهامش")

إن الأدائية فى الكلمة المسرحية لا تعمل إذن إلا داخل التعبير الخيالى الخاص بالكلمة الوهمية: فإن صاح الممثل قائلًا "أنا أموت!" فهو لا يؤكد أنه هو نفسه يموت، ولكنه يؤكد أن الشخصية تقول إنها تموت. وهو شئ واضح لا يقبل نقاشاً؛ ولكن هذا لا يفسر النظام الخاص بالكلمة المسرحية. فالحقيقة أنه إذا كان التعبير الأدائى " أنا أقسم " يؤكد العلاقة بين الكلمة والواقع، فهناك تعبير " أدائى هامشى " داخل الكلمة المسرحية: إن أنا أمثل " تؤكد وظيفة مخالفة تماماً لوظيفة " أنا أقسم " ، وتفصل بين الكلمة وبين الواقع ، تضع بينهما فاصلاً ؛ إن العبارة الأدائية " أنا أمثل " تشكل الانشطار المسرحى الذى لاننفك نرى آثاره على الممثل وعلى المتفرج (٢) .

(١) ريكانتى، الشفافية والتعبير، الناشر سوى، ١٩٧٩.

(٢) فى ثلاثية الاصطيف لجولدونى > هل كانت جاتشينا فى آخر الفصل الثانى تتحدث باسمها أم باسم الممثلة ؟ هل كان حديثها حديث المرأة أم حديث الدور الوهمى . إن المسرح هنا يغمض ويهم .

من الممكن أن نقوم بتحليل عبارة " أنا أمثل " هذه التى تسبق كل أداء مسرحى، بوصفها " هامشا أدائيا " وفرضا ضمينا يشكل مجموع الحديث المسرحى . وفى الحالتين ، فإن ما يميز عبارة " أنا أمثل " أنها ليست لها صياغة ممكنة : إن " أنا أمثل"، مثل " أنا أكذب " عبارة لا تقال مادمت وأنا أقول " أنا أمثل " أوكد أننى لا أوكد.

٢٠١. أنا وأنا

إن تحليل " أنا أمثل" بوصفها هامشا أدائيا يتيح لنا أولا أن ندرك الأساس اللغوى للإنتكار (أنا أمثل = أوكد أن ما أقوله قمثيل) ، ثم كيف يعمل الصوتان المتحدان داخل صوت الممثل : أنا (١) أمثل أن أنا (٢) .

إن أنا (١) (الممثل) يثبت (بالتمثيل) أن أنا (٢) (الشخصية) يعمل أو يقول شيئا ما . إن المسرح ، عن طريق هذا الشطر أو الانشقاق لـ (أنا) يعلن عن نفسه ، مؤكداً الفصل بين المنصة والوهم ، بين صوت الممثل وصوت الشخصية ، بين أنا (١) وأنا (٢) ، اللذين لا يمكن مطابقتها ، ولكنهما ماثلان معاً فى الفم نفسه. إن " أنا أمثل " = أنا (١) أوكد أن أنا (١) ليس أنا (٢) . إن الوجود المنصى للممثل هو الضامن فى ذات الوقت لوجود وعدم مصداقية أنا (٢) . وهذا ما أطلق عليه أراجون : الكذب - الحقيقى الخاص بالمسرح .

من ثم كانت مسئولية " أنا - الممثل "، وقد أصبح مسئولاً عن كلام أنا (٢) ، ومن ثم أيضا كان نجاح الممثل ، نجاح النشاط الوهمى ، من خلال الوجود الواقعى للكلمة الأدائية .

ومن ثم أيضا كانت احتمالية الكذب والنفاق للكلمة النصية: (أنا (١) قمثيل) أن طرطوف يمثل أن أنا تقى ورع. لقد أصبحت المنصة مسرحاً فوق المسرح : طرحاً من الدرجة الثانية .

هذه المعارضة التى كان بيرس Peirce أول من أثارها، أوضحها فيما بعد ريكانتى (١)؛ فالنموذج هو المعنى العام للعبارة المنطوقة، مهما كانت الظروف التى تقال فيها؛ أما "السياق" فهو الطرح المادى، الوحيد الفريد، الذى نطقت خلاله العبارة. مثال ذلك، الجملة الفلانية بوصفها "سياقا" هى هذا المقطع الصوتى الذى أصدره يوليوس قبل قليل وهو، كأي حدث مفرد، وحيد، ولن يصدر مرة أخرى على الإطلاق. أما الجملة الفلانية بوصفها نموذجاً، فهى أيضاً الجملة الفلانية التى أصدرها يوليوس قبل قليل ولكن بعيداً عن الحدث الذى أنطقها فى لحظة معينة؛ فهى أيضاً الجملة التى سيصدرها مارسيل بعد أربعة أشهر (٢) هل ثمة وضوح أكثر من ذلك؟ فى مجال المسرح، النموذج هو الجملة من النص التى لا تفتأتتكرر أبداً. أما السياق، فهو الجملة نفسها التى ينطقها الممثل فلان. وما أروع أن نعرف من هو فلان الذى ينطق الجملة: هل هو هاملت أم لورانس أوليڤييه؟ سكابان أم جان لوى بارو؟ أنا (١) أم أنا (٢)؟

وإذا واصلنا هذا التحليل؛ نقول: "إن العبارة تكون فى الوقت ذاته نموذجاً (بالجملة الصادرة) وسياقاً (بإصدار الجملة) وهو ما يمكن أن يتطور فى الوقت ذاته على مستوى البعدين المغايرين، بعد الحدث ويعد المعنى... فالحدث ينتمى إلى السياق. أما المعنى فينتمى إلى النموذج." (٣). ولكن فى المسرح الحدث مزدوج (المسرح هو

(١) ريكانتى، المرجع السابق، "القول والطرح". يؤسفنا أن نستعمل اللفظ الانجليزى "

Token" الذى استعمله ريكانتى.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٥.

(٣) المصدر السابق.

قرينة) : فهنا الحدث - هناك، إذا جاز لنا التعبير ، إصدار فريد مزدوج : خاص بالشخصية ، ماكث مثلاً الذي ، فى اللحظة التى يعلنونه فيها بوفاة زوجته وبدايات هزيمته ، يصيح قائلاً : " الحياة حلم أبله ... " ؛ والإصدار الخاص بالممثل الذى سيصدر الجملة فوق منصة معينة ، فى يوم معين . إننا إذا أمكننا أن نقول إن العبارة على مستوى النموذج ليس لها مدلول ، وإنما لها معنى فقط ، ففى مجال المسرح هذا القول يمكن أن نقوله مرتين : معنى العبارة المسرحية له سياق إصدار مزدوج ، وهمى ومنصى-وهو السياق المزدوج الذى يضاف عليها مدلولها . " معنى النموذج يتعارض مع معنى السياق ، وهذا المعنى الثانى تشكله التكملة التى يضيفها إلى مدلول العبارة الطرح أو العرض (١)

٢٠٢٠٨ انعكاسية الرمز المسرحي

" إذا كانت الانعكاسية مستبعدة فى مجال العرض المسرحي ، فهى مشروعة فى مجال الطرح؛ إن الممثل يظهر ويعرض خصائصه الشكلية، فى الوقت نفسه الذى يمثل فيه الممثل " (٢) إذا كانت هذه الحقيقة تنطبق على اللغة، فيبدو أنها كتبت من أجل المسرح. إن السياق المسرحي هو بالضبط النوع الذى " لا تكون الكلمات التى تظهر فيه شفافة على الإطلاق، ولكنها تميل إلى التكثيف؛ بالنظر إلى أن معنى هذه الكلمات أو شكلها لا يمكن إهماله بالنظر إلى ما تمثله الكلمات (حينما تمثل شيئاً) ومن ثم يكتسب بدوره أهمية معينة(٣) .

إن كل شئ يجرى وكأن الكتابة المسرحية وعمل الإخراج يركزان على "الهامش" ، على حقيقة أن المسرح لا ينفك يثبت ويؤكد ضمناً وقبل أى شئ آخر أنه مسرح (أنا

(١) المصدر السابق ، ص ١٥٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢٦ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٢ .

أمثل () ، وهما فى الوقت نفسه يجعلان كل رمز مسرحى " انعكاسيا " . إذن فالرمز المسرحى هو بطبيعته تلقائى الانعكاس ، فالشئ فى المسرح لا يستمر فى تمثيل وظيفته الخاصة وحدها ، بل يصبح رمزاً - لا تنفك عين المتفرج تسائله - بشكله المادى .

إن الرمز المسرحى كأى رمز يُرجع إلى نفسه : يقول شيئا عن نفسه . ولكن فى الوقت نفسه هو هذا الشئ نفسه ، وكل مايقوله ، يرجعه إلى نفسه ، فيمكننا إذن أن نقول إن كل ماهو رمز فى المسرح يقول ، دون توقف ، شيئا عن نفسه ، أى عن المسرح . وهو أيضا يقول شيئا عن شئ آخر ، وهذا الشئ الآخر هو على مستوى الوهم ، فهو على شاكلة أى فن وهمى ، يقول شيئا عن شئ " غائب " ، ولكنه فى ذات الوقت يقول شيئا عن شئ حاضر ، هو نفسه ، أى مجموع رموز الأداء المنصى . وفى هذه النقطة لا يختلف المسرح كثيراً عن غيره من الفنون . فالرمز الفنى ، بطبيعته ، ذاتى المرجع ، إذن فهو كثيف ، فما يقوله لا يخص موضوعه فقط ، وإنما ينصب على ماديته نفسها . إنه يضطر المتفرج إلى أن يسائل نفسه عنه .

٣٠٢٠٨ انعكاسيه السياق فى الرمز المسرحي .

حينما يتم إنتاج عبارة ، فإنها تقول شيئا ، هو معناها كعبارة ، لكنها تقول أيضا شيئا عن منشئها ، أى الطرف الفريد -والذى لا يمكن تكراره- الذى قيلت فيه . تقول أى جانب من الحديث تشكل ؛ فكل عبارة تعكس ماتكونه بوصفها سياقاً ، ويمكن تسميتها سياقاً انعكاسياً " . فالواقع أن انعكاسية السياق لعبارة ماتكون فى أغلب الأحيان مرتبطة فى الجملة بوجود قوابض أو روابط ، وتعبير آخر ، بكلمات لا مدلول لها إلا من خلال الإصدار المادى ؛ مثل أنا ، نحن ، هذا ، الآن ، غدا ، الخ . إن كل عبارة تشتمل على إحدى هذه الكلمات لا تقدم بالتالى مدلولاً كاملاً إلا من خلال سياقها ، فنحن من خلال السياق نعرف من يكون " أنا " وما التاريخ " غداً " .

في حالة المسرح :

١ - كل شئ بالضرورة سياقى - انعكاسى : فعلى الدوام لا يمكن أن نعرف (بخلاف الأشكال الوهم الأخرى) أى فم سيقول " أنا " ، وأين ستكون " هنا " الخاصة بالمنصة .

٢- نظام الرموز اللغوية ونظام الرموز غير اللغوية هو نفسه تماما فيما يتعلق بانعكاسية سياق الرمز.

٣- إن انطباق الرمز على ظرفه الخاص يطرح علينا السؤال الذى سبق طرحه : فى المسرح ، من يكون " أنا " ، وأكثر من ذلك ، متى والآن ؟. فى المسرح يوجد سياقان (على الأقل) : سياق مادى (مادية العرض هنا والآن) وسياق وهمى ، مادية الحدث (الفريد) المعروض :

سياق (١) - كليو باترة تعرض نفسها للدغة ثعبان (سياق تاريخى) .

سياق(٢) - الممثلة التى تقوم بدور كليو باترة فى الليلة الفلانية على المسرح الفلانى تحاكى لدغة ثعبان .

وهنا يضيف بلانشون

سياق (٣) : الممثلة التى تؤدى دور كليو باترة ... الخ .، تمثل المشهد أمام عدسات التصوير فى هليود حوالى عام ١٩٣٠.

فيما يتعلق بالسياق (١) عوامل انعكاسية السياق هى نفسها التى نجدها فى أى نص وهمى . وفيما يتعلق بالسياق (٢) . فالعوامل بنوع خاص غير لغوية (شخص الممثل ، مادية الفضاء) يمكن أن نقول إن جوهر عمل المخرج يكمن فى خلق علاقة بين السياق (١) والسياق(٢) (السياق الوهمى والسياق الخاص بالعرض المادى) . وفى بعض الحالات ، وهى حالة بلانشون التى ذكرناها قبل قليل ، يختار المخرج أن يبدع

سياقاتنا (وهميا) يقوم مقام الوسيط : ومن ثم أى تعامل محتمل بين شكلى السياق : السياق الوهمى وسياق العرض . إن جميع أشكال العروض تمارس هذه التعاملات . من ذلك على سبيل المثال ، التعبيرات التى تطرأ على المرجعية . (١)

لقد شاهدنا مسرحية " عطيل " من إخراج بيتر صادق تلعب أو تتردد بين هذين السياقين الوهميين (٢) ، السياق الذى نص عليه شكسبير والسياق الذى شكله العرض : عالم الاستعمار الانجليزى الهندى ، مع إعطاء الأولويه للسياق الثانى .

٢٠٤٠٨ حول كثافة الرمز المسرحي .

من الخطأ أن نعتقد أن العبارة النموذج ، فى مجموعات العبارات المسرحية ، لا توجد إلا فى النص ، وأن العبارة السياق لا توجد إلا فى العرض . فالواقع أن العبارات النصية تشتمل على فرع " نموذج " (معنى) وفرع " سياق " (إصدار وهمى) ويمكننا أن نقول إن المنصة هى نظام رموز يتغير تبعا لعلاقته بالوهم :

أ - إذا كان الوهم يمثل عالما يمكننا بالرجوع إلى عالم الكاتب وعالم القارئ ، فإن المنصة تكون أيضاً " عالما يمكننا " يحيل إلى عالم الوهم - وإلى عالم متلقى الرموز.

ب- وعلى العكس ، يمكن القول بأنه إذا كان هناك سياق وهمى فى مقابل نموذج (عمومية العبارات الصادرة) ، فإن الحدث المنص (السياق المسرحي) يتشكل مستخدما مجموع الوهم كنموذج . فإذا كان الوهم يتحدث فى الوقت ذاته عن نفسه وعن " العالم الواقعي " ، فإن المسرح يتحدث فى الوقت نفسه عن نفسه وعن الوهم. إن الوهم بالنسبة للمسرح وسيلة للتحدث عن العالم الواقعي

(١) انظر فيما بعد تحت عنوان المرجعية

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٧ .

(برخت) . والرمز المسرح، إذا كان له مدلول وإذا كان مرجعه العالم الواقعي، فليس له معنى إلا من خلال الوهم :إن الكرسى كرسى ؛ ولكن ماالكرسى وماذا يعنى فوق المنصة ، خارج الوهم ؟

إن الرمز (النصي) فى المسرح هو إذن ، وقبل أى عرض ، شفاف باعتبار أنه ذاتى المرجع ، وفى الوقت نفسه يحيل إلى مرجعه الذاتى الوهمى . لكن الرمز المسرحى له شكل آخر من الشفافية وثيق الصلة بالمنصة ، يجعل الرموز المنصية ، إذا كانت تحيل

إلى أشياء أو أشخاص فى العالم الواقعي ، فإنها تحيل قبل كل شئ إلى نفسها ، أى إلى الواقع المادى للمنصة . ومن ثم كان هناك ازدواج فى الشفافية: أولاً، الشفافية التى يتضمنها أى رمز وهمى ، ثانيا ، تلك الخاصة بحقيقة أن النص المسرحى ليس له، بالمعنى الصحيح، مرجع مادى خارج المنصة . إن الرموز فى المسرح ذاتية المرجع بشكل مزدوج ، " مطروحة " بشكل مزدوج " موضوعة بين قوسين " : ومن ثم كان الوجود المكثف للنص بوصفه نصاً شاعرياً ، والممثل بوصفه شخصية جسدية مادية ، مع وجوده التعبيرى وقوته الانفعالية، باختصار لكل ما يمثل مادية الرمز المسرحى ، " الرمز لجسم" .

٣٠٨ خلاصة قصيرة (مؤقتة) حول الرمز المسرحى .

إن الرمز فى المسرح من النوع الإشكالى ككل مايتصل بالمسرح : فهو غير ملتزم ، وكل مانعتقد أننا نعرفه عن الرمز تزعزع إلى حد ما بسبب الرمز المسرحى ؛ والمعارضات المستقرة التى تم الفصل فيها بشكل قاطع هى عرضة للنقاش الآن ، كما أن الحدود الصارمة والفواصل الحاسمة أصبحت تميل إلى التراخى واللين . إن المسرح يمنعنا من التشبث بمفهوم صارم متصلب عن الرمز .

الفصل الثاني

الفضاء المسرحي وسينوجرافيته

المنصة هي تلك الممارسة التي

تحسب بدقة مكان الأشياء المنظور .

بارت : ديدرو ، برخت ، اينشتاين .

المسرح فضاء . فضاء مدّس ، فضاء مقدس ، فضاء خارج عن ضغوط الحياة . فضاء احتفالي ، إذا جاز لنا هذا التعبير . ولكن ، لا ، ليس هذا وحسب . إنه فضاء فيه الناس ينقسمون ، فيه البعض يعرض للبعض الآخر . ولا أهمية إذا كان هؤلاء وأولئك هم الناس أنفسهم أو مختلفين ، إذا كان كل فريق يستطيع أو لا يستطيع أن يحل محل الآخر . المهم أنهم في اللحظة المسرحية ، يكونون مفترقين ، أن يكون هناك ناظرون ومنظورون . صحيح أن الناظرين يمكن أن ينظروا إلى أنفسهم ، يمكن أن يكونوا متفرجين لأنفسهم : يكفي أن نرى قاعة الأوبرا . والمنظورون ليسوا معزولين عن المشهد ، فهم يرون أيضاً الذين ينظرون إليهم . ولكن المهم في نشاطهم السبب الذي جمعهم معاً ، وهو أن فريقاً منهم يتصرف من مكان معين هو بالنسبة للآخرين مكان النظر والسماع . وهو فضاء غير متناه ، ولكنه محدود بحدود . بالمنصة قائمة ماثلة أمامنا وليست في مكان آخر . فضاء يتحدد من خلال علاقة استبعاد ما دونه . حتى لو كانت حدود الفضاء مبهمة غير واضحة فهي ، تقديراً واضحة . كأنما فصلت بسكين. فضاء هو في الوقت ذاته فضاء - زمن ؛ محدد في امتداده المكاني ، وهو كذلك في امتداده الزمني ؛ وإذا لم يكن محصوراً في مبنى معين ، فهو يختفي بمجرد انتهاء زمن العرض ، فالشارع ، على سبيل المثال ، إذا تحول إلى فضاء منصي فترة ، فإنه يعود إلى وظيفته الحياتية بمجرد انصراف الممثلين .

١ - حول بعض التعريفات .

الفضاء المسرحي وما دونه .

١٠١ المكان المسرحي والمدينة .

المكان المسرحي يتحدد بعلاقته المادية والمعمارية بالمدينة (من الأماكن المسرحية : المسرح الإغريقي ، مدرج المسرح الروماني ، مسرح فيثشينزا ، أوبرا باريس) ، بسماته المادية ودوره الاجتماعي الثقافي الذي يختلف في كل مرة في المدينة . مكان منصي ، بالتحديد وعلاقته بالممارسة المادية للمنصة : "المانسيون" في القرون الوسطى ، أشكال المنصة الإيطالية المختلفة ، التخت الذي كان ينصب في الأسواق ، المنصة الإليزابيتية ، إلخ . إن ما نطلق عليه الفضاء المسرحي لا ينبغي أن نخلط بينه وبين الديكور ، أي الإطار التصويري والمعماري الخاص بالحدث ، والصورة التي يوحى بها هذا الإطار وتتمثل في مرجع فضائي - زمني مائل في مكان آخر ، في حقيقة تاريخية أو معاصرة.

إن ما نطلق عليه هنا الفضاء المسرحي له صفة العموم الواسع جداً ، يمكن تحديده بمجموع الرموز الفضائية الخاصة بعرض مسرحي . ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن "الفضاء" في عرض من عروض الشارع . فالفضاء المسرحي حقيقة مركبة للغاية إذ تشتمل على :

(أ) مكان مادي ، هو الخاص بوجود الممثلين من خلال علاقتهم بالجمهور .

(ب) مجموع تجريدي ، يتمثل في جميع الرموز الحقيقية أو الضمنية في العرض . ومن ثم نخلص إلى بعض النتائج الغريبة ؛ فالفضاء المسرحي يعتمد على عدد من التمييزات التي تبدو في ظاهرها حاسمة ولكنها في واقع الأمر تنمحي في غالب الأحيان :

(أ) التمييز " المسرح - المدينة " ، وهو كل مكان يمكن مسرحته أى إدماجه فى الفضاء المسرحى .

(ب) المقابلة " منصة - صالة " ، وهى العرض مشتملاً على الممثلين والجمهور فى فضاء واحد ، حتى مع وجود التمييز " قاعة - منصة " وسنرى أمثلة لذلك .

والفضاء بالنسبة لعالم الدلالة هو مجال البحث الرئيسى الذى يمكن انطلاقاً منه تحليل المسرح . إن كل ما فى المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقاً من وظيفة الفضاء بوصفه " مكاناً " (مادياً وهندسياً) للرموز المنصبة . من المعروف أن مجهود العلوم الإنسانية ينصب على فضائية المعلومات (خطوط وتصوير ونماذج ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد .) والمسرح فى جميع مظاهره يعد فضاءً ، ويمكننا تحديده بأنه أسلوب معين فى تنظيم وتشكيل الفضاء . (" يقول أرتو : إن الفضاء ينشأ من فوضى تتشكل وتتنظم " ويقول فيكييفكز Wikiewicz المسرح هو تشكيل أحداث حيوات خاصة كفيفة بالتحرك فى الفضاء ") وقد سبق أن حددنا المسرح بأنه " فضاء تتطور فيه الأجسام " .

وإذا كان هذا التحديد ينطبق أيضاً على الرقص ، بل وعلى التمرينات الرياضية ، فذلك لأن الحدود بين المسرح والرقص متحركة للغاية . بحيث إذا كانت الأجسام فى المسرح ، نظرياً " هى أجسام متكلمة ، فإن التمييز نادراً ما يكون مطلقاً . كما أنه ليس كذلك أيضاً فيما يتعلق بالتمييز بين المسرح وبين فن استعراض آخر هو الأوبرا . إن العرض والفضائية مرتبطان وهذا هو العنصر الأول الذى يفرض نفسه علينا فى تحليلنا للمسرح .

سنرى أننا لكى نحدد طبيعة الفضاء المسرحى من خلال علاقته بأشكال العرض الأخرى ، سيكون من الضرورى علينا أن نضيف إلى فكرة الجسم ، فكرة اللغة : فضاء تتطور فيه أجسام متكلمة .

إن الفضاء المسرحى بكل ما تحمله الكلمة من معنى لا يتضمن أى تحديد دقيق .
 فينبغى ويكفى ، لكى يكون هناك فضاء مسرحى ، أن يكون هناك أناس مجتمعون من
 أجل النظر : ناظرون ومنظورون (١) . ولكن أيضاً بالعودة إلى التحديد السابق ،
 مستمعون ومُستمع إليهم، نظراً ، وعلى الرغم من بوب وبلسون " ، لأن النظر لا يكفى
 لعمل مسرح (٢) . الفضاء المسرحى هو إذن المكان الخاص بنشاط كائنات بشرية يربط
 بعضها ببعض الآخر علاقات .

٢٠١٠١

العلاقة المزدوجة

إن جوهر الفضاء المسرحى هو أنه مزدوج ؛ لا يهم كثيراً شكل العلاقة القائمة بين
 فئات البشر الذين يغشون هذا الفضاء ، ينبغى وجود علاقات بينهم بوصفهم
 مجموعتين: ناظرين ومنظورين ، فنيين ممارسين ومتفرجين . والعلاقة الفضائية بين
 هاتين الفئتين يمكن أن تكون مختلفة تماماً ؛ بل يمكن أن يكون بينهما نوع من التشابك
 المحلى ، فيمكن أن يختلط الممثلون والمتفرجون فى المجال الفضائى الواحد ، ومع ذلك
 فهذا لا ينفى أنهم يشكلون " فضاءين " (فئتين من الرموز) غير قابلين للامتزاج.
 فعلى النقيض مما يحدث فى الحفلات ، حيث الناظر والمنظور يمكن أن يتبادلا الوظيفة ،

(١) يجب أن نفهم أن هنا تكمن الصعوبة الكبرى فى أى دلالة للفضاء المسرحى : فالفضاء لا
 يمكن فهمه بأنه شكل فارغ مثل الشكل الهندسى الاقليدى ذى الأبعاد الثلاثة . ولكن بوصفه
 مجموع رموز العرض باعتبار ما تقوم بينها من علاقة فضائية، إن الفضاء يتحدد من خلال
 هذه العلاقة نفسها.

(٢) فى القرن التاسع عشر قام " فاجنر " بما يشبه الثورة حينما أطفأ أنوار القاعة ، أى منع
 قابلية انعكاس النظر. فى حين أن آبيا قام بعكس ذلك .

حيث كل ناظر هو منظور أو يمكن أن يكون كذلك ، فى المسرح الفصل قائم بشكل حاسم؛ فلا يمكن تبادل الوظيفة بين من يشغل هذا الجزء من الفضاء ومن يشغل الجزء الآخر .

٣٠١٠١

الفضاء المسرحى يتميز بانغلاقه : فهو فضاء " داخل " فضاء المدينة ، لكنه يتميز بشكل قاطع عما دونه؛ حتى العرض فى الشارع ، يفترض عدم المزج بين الرصيف الذى يسير عليه المارة والفضاء الذى يعمل فيه الممثلون والمتفرجون .

والمسرح التقليدى محافظ دائما وبشكل صارم على حدوده الفاصلة. والنظم الإنشائية حددت هذه الحدود بإنشاء مبانٍ مخصصة للمسرح بل وتحمل اسم المسرح . ولكن المباني المؤقتة التى يتم إقامتها فى الساحات أو فى الملاعب ، ليست أقل انعزالا وتحديدًا ، بشكل تقديرى ، إن لم يكن بشكل مادى ، عن بقية العالم.

٤٠١٠١

صفة أخرى مميزة للفضاء المسرحى ، هى السواسية أو الاستواء . وقد تحدثنا قبل قليل عن العمارة الإنشائية ، ولكن الحقيقة أنه يكفى خط بسيط مرسوم بالطباشير فى ميدان عام ، بل لاشئ بالمرّة ، لإقامة فضاء مسرحى ، إن قرار الفنانين وحده يسمح بتحديد الفضاء المزدوج (قاعة - منصة) دون أن تكون هناك أية ضرورة إنشائية لتحديد ذلك .

٢٠١ تعريفات

١٠٢٠١ . الفضاء والمكان المسرحي .

إذا كان أى مكان يمكن أن يكون مسرحا بشرط أن يوفر مكانا كافيا لتحرك الممثلين ووجود المتفرجين ، فإن المكان المسرحى ليس كذلك . فليس من الممكن أن نؤدى أو نقول

الشيء نفسه فى أى مسرح . فى معظم الحالات يكون المكان المنصى بالنسبة للفنان الممارس كما هو بالنسبة للجمهور من المعطيات المهمة (قاعدة سوسيولوجية) التى ينبغى له أن يعرف كيف يتصرف حيالها . إن المكان المسرحى هو جزء من هذه السوابق التى على أساسها يتشكل النص الجنينى أو النص المبدئى الذى يضعه الكاتب ، وكذلك عمل الفنان الممارس أو المخرج .

٢٠٢٠١ المكان المنصى .

فى داخل المكان المسرحى (القاعة والمنصة) يتحدد المكان المنصى بوصفه " مكان الفنانين الممارسين " بأبعاده المحددة وإحداثياته ، والإمكانيات المعطاة للنشاط ولتحرك الممثلين ، وقيوده الخاصة، ووجود ديكور أو عدم وجوده ، وعدد المداخل وشكلها .

٣٠٢٠١ الفضاء المنصى .

إذا أمكن أن نسمى بالمكان المنصى الفضاء المادى الذى يستعمله الممثلون، فإننا نسمى بالفضاء المنصى المجموع التجريدى لرموز المنصة؛ ويكون تعريف الفضاء المنصى بأنه مجموعة الرموز الصادرة عن المكان المنصى وتجد فيه مكانها . وينتمى إلى الفضاء المنصى ليس فقط رموز مثل الأكسسوارات ، ولكن أيضا الممثلون وتنقلاتهم ، والوجوه التى يرسمونها ، وعلاقتهم بالإضاءة والأصوات . وبذلك يصبح تعريف الفضاء المنصى واسعا للغاية ، فهو على الأقل يحتوى على جميع الأحداث التى تأخذ مكانها فوق المنصة .

٤٠٢٠١ الفضاء المسرحى والسينوجراف .

إن مفهوم الفضاء المسرحى هو أوسع من ذلك أيضاً ، مادام يتضمن ، بالإضافة إلى الفضاء المنصى ، فضاء الجمهور والعلاقة بين كل منهما والآخر . إذا كان السينوجراف هو صانع رموز الفضاء المنصى ، فإنه من المعروف أن مجاله يتضمن مجموع الفضاء المسرحى باعتبار ، بدهة ، أن المتفرجين الآخرين يشكلون ، بصريا وسمعيا ، جزءاً من

عالم المتفرج . وإذا حدث، كما هو الحال فى كثير من العروض الكلاسيكية المعاصرة ، أن كان التركيز على الفضاء المنصى ، مع رفض وجود فضاء الجمهور ، كما كان يحدث فى الأوبرا مثلاً ، فى القرن الماضى ، حيث كان هناك فضاء خاص بالألواج حيث كانت تنعقد علاقة فضائية بين المتفرجين الذين كانوا يحضرون للالتقاء والتعارف . وفى بعض أشكال العروض المعاصرة (عروض منوخين ، وبيتر بروت وقيتيز) حيث المتفرجون على الجانبين ، فإن الجمهور يمثل جزءاً من اللوحة المعروضة، بصرياً ، على الجمهور الذى لا يستطيع ولا ينبغى له أن يلقى المتفرجين الآخرين .

٥٠٢٠١ الفضاء الدرامى : الفضاء المسرحى والنص.

ربما كان من الواجب علينا أن نوسع مرة أخرى مفهوم الفضاء المسرحى وأن نضم إلى الرموز المادية الصادرة عن الفضاء المادى للعرض ، الفضاء التقديرى الخاص بالنص.

١- إن هذا المفهوم الخاص بالفضاء النصى يمكن أن يكون له معنيان : فهو يمكن أن يحدد الفضاء المادى للنص المسرحى ، المطبوع أو المكتوب على الآلة ، كما يظهر على الأوراق ، بنظامه الخاص (حوارات ، إشارات إرشادية)

٢- يحدد كل الفضاء الوهمى المشكل انطلاقاً من النص ، ويوحى به النص ، سواء ظهر أو لم يظهر على المنصة ، وهو يضم الجانب المنصى والجانب الخارج عن المنصة . ومن الممكن تماماً أن يلعب العرض بهذه المعارضة بأن يجعل ما هو خارج عن المنصة منصياً. فضاء درامى لا يتميز بشكل أساسى عن الفضاء الروائى ، اللهم إلا أن الفضاء الروائى لا يفترض التمييز " منصى - غير منصى ، حضور - غياب. (١)

(١) انظر : الجزء الأول من مؤلفنا " قراءة المسرح " ، ص ١٧٢ - ١٧٦ .

لقد سبق أن رأينا في مكان آخر كيف أن هذا الفضاء الدرامي كان بشكل عام
فضاءً جمعا ، قائما على معارضات ومقابلات ، ليست فقط نصبةً وخارج النص ،
ولمّا معارضات أخرى (١)



إميل زولا: الأرض من إخراج انطوان
الطبيعية فوق المنص

(١) انظر : تحليلنا لمسرحية الملك والمهراج .

الفضاء المسرحي هو، فرضاً وفي البداية ، فضاء فارغ ذو أبعاد ثلاثة (امتلاً فيما بعد بمجموعة من الأشياء والأجسام) . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يطلق " بيتر بروت " على كتابه في المسرح عنوان : " الفضاء الفارغ " فالمسرح فضاء محدد ، وطبيعة حدوده هذه هي التي تتيح لنا أن نميز بين أشكال المسرح الفضائية .

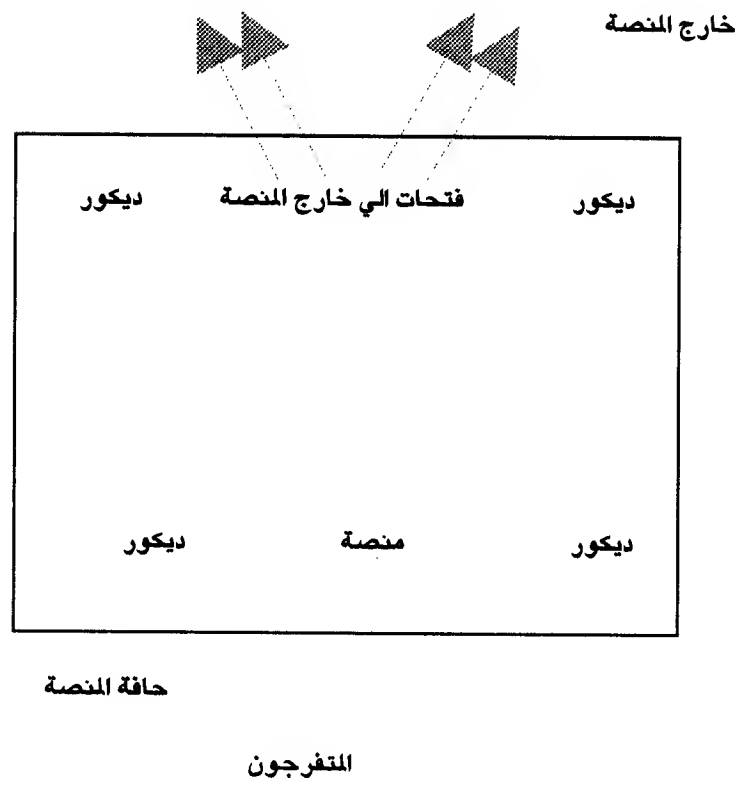
والمسرح ، بشكل عام جداً ، يتأرجح بين شكلين هما طرفا نقيض: التخت القديم الخاص بالأسواق ثم مسرح البولفار .

المسرح البرجوازي التقليدي يحدد الفضاء المنصّي من ناحية الجمهور بحافة المنصة ، ومن الأخرى بديكور ، أي تشكيل منصّي يوحى بنوع من الدقة النسبية بمكان ما في العالم الواقعي (قاعة استقبال - ميدان عام - مطبخ ، الخ) . وكل شيء يجري وكأن هذا المكان المنصّي ، لنظر المتفرج ، الذي يحدده الديكور ، جزء منزوع بشكل تعسّفي، من بقية العالم ، ولكنه تقديري، يمكن أن يمتد إلى ما لانهاية . إن الفتحات لا تفضي حتى خيال المتفرج إلى خلف المشهد ، أي إلى الكواليس والممرات والألواح ، وإنما إلى عالم من جنس العالم المعروض على المنصة . (انظر الصورة ص ٥٧)

إن قاعة الاستقبال البرجوازية تفتح على حجرة أخرى نتخيلها أو على حديقة ، وخلف الحديقة يوجد الشارع وباريس وبقية العالم . إن الفضاء المنصّي يماثل خارج المنصة ، وعمل الفضاء المنصّي يكمن بكل بساطة في عزل جزء من العالم لعرضه على المتفرج . وعلى العكس من ذلك ، فإن القطيعة عميقة بين العرض والمتفرج ، فليس ثمة جسور ولا قناطر ولا معابر للانتقال بين هذا وذلك (١) .

(١) الستارة عبارة عن شاشة مشدودة ، تجسيم للقطع الذي يفصل المنصة عن القاعة .

إن الغرض الذي وراء هذا النوع من البناء الفضائي هو أن المنصة كالحياة ، وأن كل شيء ينبغي أن يتم دون أن نستطيع التمييز بين الاثنين



إن العلاقة التي تربط المتفرج بالممثل - الشخصية هي علاقة استلطاف وتقمص؛
فإذا كان المسرح مثل الحياة، فالممثل مثل المتفرج.

وعلى العكس من ذلك، الفضاء الخاص بالتخت يفترض أن كل ما يجري فوق
المنصة يبدو في علاقة استمرارية بين المتفرج والممثل. فالممثل فوق التخت ليس له
كواليس يغير فيها من مظهره؛ بل إن الآلة المسرحية بأسرها تحت سمع المتفرج وبصره.
فالتمييز لا يتم بين المتفرج والعرض وإنما بين التخت وبقية العالم. إن فضاء التخت لا
يزعم أنه "تقليد" لمكان مادي؛ بل هو ليس سوى مكان النشاط المسرحي؛ وهو يبدو،
بشكل قاطع، مغايراً لبقية العالم؛ فالمتفرج يرى خلف التخت، الأماكن التي تحيط
بالمكان المسرحي ونظراته لا يمكن أن تحلق في "خارج - منصة" خيالي.

ومن ثم فإن أى وهم أو إيهام بالخائض الرابع غير وارد بطبيعة الحال في فضاء
التخت. (انظر الصورة ص ٦١)



- أريان منوخين، ١٩٧٣

- مسرح الشمس، ١٩٧٢

- الممثلون والمتفرجون يشغلون المكان نفسه.

وبين هذين النقيضين من أشكال المنصّة، تتأرجح الأشكال المسرحية المادية في العروض المعاصرة، فتارة تميل إلى شكل التخت، وتارة تميل إلى مسرح البوليثا، في محاولة لإيجاد أشكال مبتكرة منها جميع أشكال الفضاء التي أشرنا إليها في ٤٠٢.١. في الكابوكي الياباني، الفضاء المنصّي يشتمل على منصة ذات ديكور (مشابه) بالإضافة إلى جسور تتحرك فوقها الشخصوس الذين يراهم المتفرجون وسط المتفرجين الآخرين. وجميع الحلول تكيف وتمسح فضاء القرن التاسع عشر التقليدي: منصّات ثانوية، فضاءات اكسسوار وسط متفرجين.

٢٠٥ محتوى الفضاء المنصّي.

من الواضح أن محتوى الفضاء المنصّي، أي الرموز التي يشتمل عليها، ليس لها نفس المعنى في الفضاء التقليدي وفي حالة فضاء التخت. وسنرى ذلك بطريقة أوضح بخصوص الأشياء، ولكننا الآن يمكن أن نبيّن أنه في الحالة الأولى، فإن العناصر (الرموز) الموجودة لا يمكن إلا أن يرتبط بعضها ببعض الآخر لتشكيل وحدة ذات دلالة، مجموع فيه الرموز غير مستقلة، وإنما تعمل كأجزاء في كل متكامل؛ إنها تنصهر في وحدة كعناصر الديكور، أو لوحة؛ فإن كان المشهد يمثل "مقهى" مثلاً، فليس من المفيد أن نسأل (والمتفرج لا يتساءل) إذا كانت الأكواب والزجاجات تقول شيئاً آخر سوى: أننا في مقهى؛ إن هذه العناصر تعمل كدلائل مجازية لمكان ما (١). ومن جهة أخرى، فإن الرمز لا يمكن اعتباره يمثل وجوده المنصّي وحسب؛ إنه يحيل إلى خارج المنصّة، إلى مرجعه في واقع العالم. إن كوب الخمار لا يستمد أهميته من وجوده فوق المنصّة، وإنما لأنه موجود في عالم المقاهي والخمارات.

(١) من الواضح أن هذه الملاحظة ليست صادقة إلا جزئياً، ذلك أن عمل الشيء المجازي ما هو إلا جزئ من وظيفته المسرحية؛ المهم أن تكون هذه الوظيفة في هذه اللحظة واضحة.

وعلى النقيض من ذلك، فإن الرمز (شخصاً أو شيئاً) فى فضاء التخت يستدعى الاستعمال المسخر له. إنه يمثل فوق التخت: (أ) بوصفه رمزاً معزولاً، "مقطوعاً"، يدرك فى حد ذاته، ومن خلال علاقاته بنشاط معين؛ فالكوب يتناول له ممثل. (ب) إذا كان يحيل إلى واقع ما فإنه يحيل إلى المسرح، إلى المعروض أمامنا، وليس إلى مرجع اجتماعى - تاريخى. (ج) من ذلك ندرك كيف أن التنقل بين المنصة التقليدية وفضاء التخت يقتضى تغير طبيعة دلالات الرموز التى تكون هذا الفضاء؛ ومن ذلك ندرك أيضاً كيف أن مرونة الإخراج المعاصر تثير السؤال الذى لا ينفك يوجه إلى المتفرج: أين يجرى الحدث؟ فى أى فضاء (مسرح أو واقع خارج المنصة)، هل الرموز المنصية فى هذه الحالة تكتسب دلالاتها؟ ما أساس تشكيل الفضاء؟ هل الفضاء المنصى هو الذى يشكل الرموز؟ إننا نجد أنفسنا مضطرين لأن نتحول من فكرة الفضاء بوصفه شكلاً فارغاً، مجرد وعاء "لمحتوى" من الرموز، إلى فكرة الفضاء بوصفه أساس تشكيل الرموز - وهذا ما سنعود إليه مرة أخرى فيما بعد. أما الآن فنقول: فى إحدى الحالتين فإن التشكيل الفضائى يبدو مرتبطاً بالوهم، بفضاء خيالى، ليس الفضاء المنصى سوى "ترجمة" مادية له؛ وفى الحالة الأخرى، فإن الفضاء يتشكل من خلال العلاقة مع الممثل أو الممثلين.

إذا أردنا أن نوجز سريعاً الاختلاف بين محتوى الفضاء المنصى التقليدى وفضاء التخت، نقول إنه فى الحالة الأولى، فإن التركيز ينصب على المدلول الخاص بالرمز، فى حين أنه فى الحالة الثانية فإن التركيز ينصب على الدال.

٣٠ المحاكاة

يمكننا أن نؤكد، دون أن نقع فى أى تناقض، أن المسرح، إذا كان دائماً محاكاة لشيء ما، فإن الفضاء المسرحى هو محاكاة أيضاً. ولكننا نخطئ بالتأكيد إذا تصورنا أن الفضاء المنصى دائماً يكون محاكاة لمكان مادي من واقع العالم، بالرغم من التقليد المسرحى الغربى الذى يتصوره كذلك دائماً.

المحاكاة، أى كون الفضاء المنصى صورة، وإذا شئنا، قلنا صورة وهمية لمكان من العالم الواقعى، هذه المحاكاة مرتبطة بالوهم. وحيث إن ثمة قصة تُروى فوق المنصة من المفروض أنها تجري فى مكان محدد، فإن مهمة الفضاء المنصى هى تصوير (محاكاة) مكان الوهم. ويقدر ما يكون الوهم قريبا من مشاكلة الواقع، بقدر ما يكون الفضاء المنصى صورة لمكان من العالم الواقعى. (١)

٠١٠١٠٣ إيضاحات.

يجب ألا نعتقد أن هذه المطابقة بين الفضاء المنصى وبين مكان اجتماعى مادي (مقهى، قاعة استقبال، شارع، الخ) هى فقط من اختصاص تلك الطبيعية المزعومة الفاسدة السائدة فى مسرح البولفار. ومن ثم ينبغى النظر إليها باعتبارها شيئا ضارا. إن العلاقة بين المنصة والمكان الواقعى يمكن أن يكون لها قيمة بيانية أو إيضاحية؛ وفى ذلك يقول برخت إن رموز الفضاء المنصى تشكل إشارات واقعية حول المحيط الذى يتحرك فيه شخوص المسرحية، ودراسة هذه الرموز توضح القضايا الاجتماعية، القضايا التى ينبغى تفجيرها (كتابات، ١٩٧٤. ص ٤٣٧). إن طبيعياً أنطوان ونقيضها (برخت) تتفقان فى رأى بأن الفضاء المنصى يمكن، بل ينبغى أن يعطى إشارات تتصل بعلاقة الشخوص بالمجتمع (العالم الذى يحيط بهم). وعلى ذلك فإن مهمة الفضاء المنصى أن يزودنا بمعلومات عن "الغائب" فوق المنصة (العالم المرجعى)، بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعى (تأثير الواقع)، ولكن أيضا بهدف أن يتم، فى فضاء مادي هو نموذج مصغر للفضاء الاجتماعى، إظهار آلية التفاعلات الاجتماعية. إن الفضاء المنصى أشبه بالقاعدة التى ينطلق منها النموذج المصغر للأنشطة الاجتماعية وهكذا نرى كيف أن "المطابقة" نفسها، المطابقة النظرية مع نموذج مادي من العالم

(١) نحن لا ننفي الفرض الذى يقول بإمكانية قلب هذه الآلية.

الواقعي خارج المنصة، لا تتم عن طريق نظام رموز واحد؛ ففي حالة "الطبيعية" لا يكون للرموز دلالات مستقلة، ولكنها تشير، بكل دقة ممكنة، إلى وجود واقع مادي (١).

أما في حالة برخت (المسرح الملحمي) فإن مهمة الرمز الفضائي هي الإشارة إلى آليات فعالة، أكثر من محاكاتها لواقع اجتماعي. وفي هذه الحالة يمكن أن نستعمل، ليس نسخاً أو بدائل مطابقة، وإنما رموزاً، التشابه بينها وبين الواقع يكون بعيداً، فالمهم ليس مادية الرمز "تأثير الواقع" بقدر دوره في الوهم ودلالته في الحكاية، بالمعنى البرختي للكلمة.

٢٠١٠٣ . متعة الصورة طبق الأصل.

الفضاء المسرحي يمكن أن يشيد لكي يمنح المتفرج متعة رؤية الصورة المطابقة للأصل، وإذا أمكن، لما يستحيل عرضه على المنصة. حينئذ يكون الفضاء مكان النسخة المطابقة أو الصورة طبق الأصل بقدر ما يكون مكان "الإثارة المبرمجة". من ذلك ما جرى في مسرح الشاتلية حيث كان الفضاء يمثل انفجار بركان، دون أي ادعاء بعرض بركان حقيقي، وإنما بكل بساطة، الوهم الأقرب ما يكون لبركان حقيقي، وعاصفة هوجاء، كان الفضاء ينسخ إذن، وبصورة إيهامية للغاية، فضاءً حقيقياً في العالم الواقعي يصعب تقديمه بل يستحيل، وقد نشأت المتعة من الجمع بين مهارة إنشاء مشيرات مبرمجة وبين وجود عناصر مادية نادرة أو من الصعب الحصول عليها (حيوانات نادرة : جياذ ووحوش كاسرة، ملابس غريبة أو فاخرة). (٢)

(١) انظر : أمبرتو إكو، "حول إعادة صياغة الرمز التصويري"، الاتصالات، ٢٩.

(٢) حول متعة الصورة المطابقة من جانب المتفرج، انظر فيما بعد، ص ٣٣٢.

حينما لا يكون العرض المسرحى صارما ، فإنه يستلزم دائما مثل هذه المتعة التى تنشأ من "تصوير الصعب" واللعب بالنسخة المطابقة على طريقة السراب. لقد قالها بوالو فى بيتين من الشعر:

"ما من وحشٍ ضارٍ مخيف".

"إلا ويروق للعين بفعل محاكاة الفن".

٢٠٣ . رأي جديد في موضوع الوهم

تعد المحاكاة فى الفضاء المسرحى أكبر مجال للآراء الجديدة التى تخالف الشائع، فليس من الضرورى "نسخ" فضاء حقيقى، ففى داخل هذه النسخة سيتخذ مكانه سردٌ وهمى؛ ويتعبير آخر، فإن الوهم هو الذى يجعل النسخة ضرورية. وبالعكس فإن المحاكاة هى التى تضمن تحقيق الوهم. ويقدر ابتعاد المسرح عن الوهم بقدر ما يبتعد عن القص والسرد، ويقدر ما يكون فى حلٍ من استحضار غائب وجعله حاضرا؛ وعلى النقيض من ذلك، فالسرد الوهمى يجبر الفضاء المسرحى على أن يبدو إطاراً مقبولا^(١). بهذه الطريقة، يصبح الفضاء الملتزم بالمحاكاة على علاقة وثيقة بالوهم. وبالتالي فإن إطار هذا الوهم يتم تشكيله فى الخيال أو بصورة خيالية. "إن ما يقدم من خلال الفضاء المسرحى لا يكون صورة للعالم الواقعى على الإطلاق، وإنما يكون صورة الصورة". إن ما "تمت محاكاته" ليس هو الواقع، وإنما هو الواقع المتخيل تبعا للوهم، وفى إطار ثقافة معينة، وشفرة معينة. وهنا نعود مرة أخرى إلى النص- الجنين السابق، إن ما يحاكيه الفضاء المنصى المادى، هو فضاء خيالى فى إطار ثقافة معينة.

(١) يتضح لنا هنا الخطأ المسرحى الذى ينشأ عن السرد الذى يتم فى فضاء تجريدى؛ حيث المجهود الذى يطلب من المتفرج يكون هائلا.

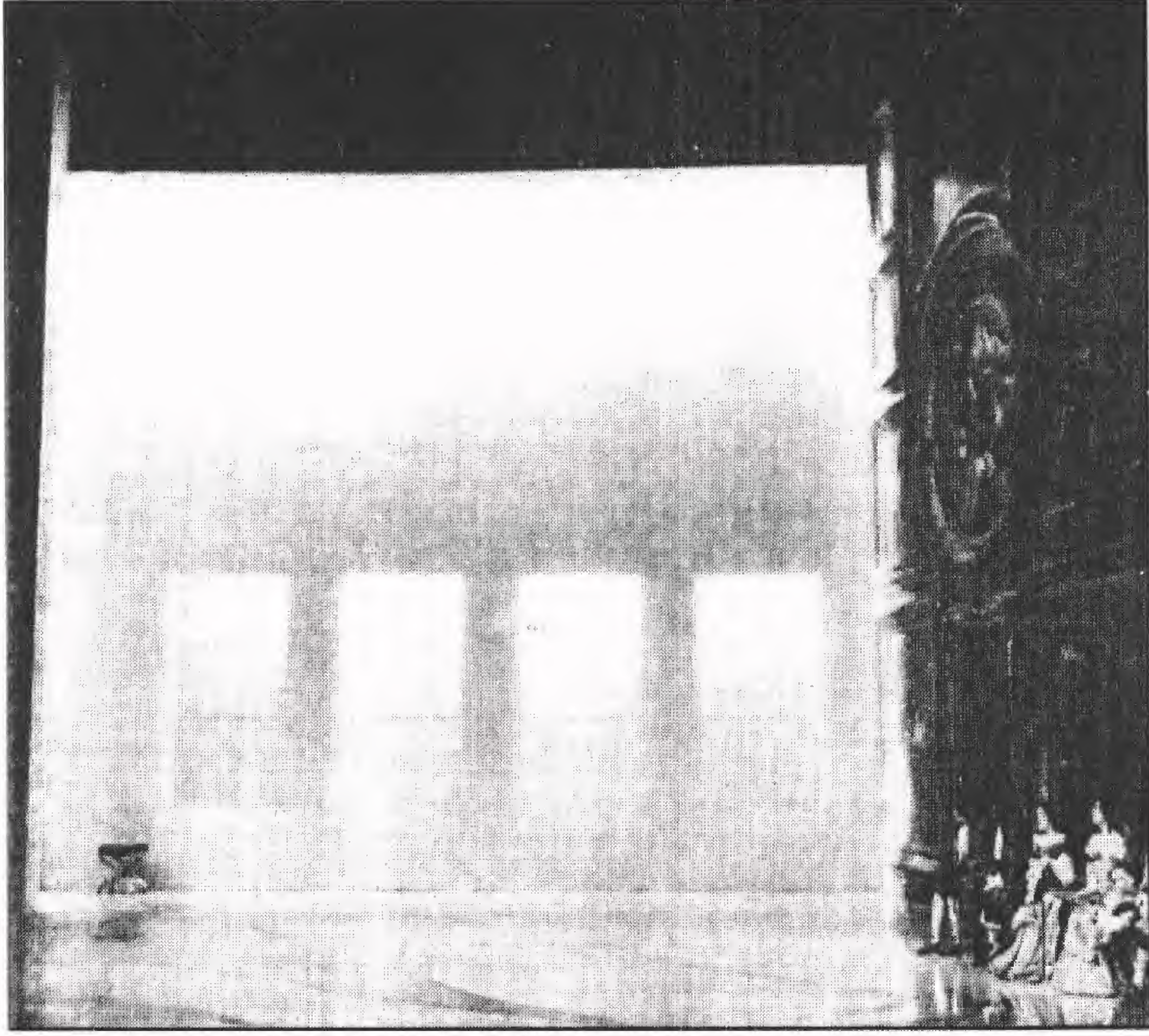
ويمقدورنا أن نحدّد صدق الصورة المنصية، أو إذا شئنا واقعيتها، ليس بمطابقتها بواقع غير ملموس، وإنما بهذا الفضاء الوهمي. (١) وإذا أخذنا على ذلك أكبر مثال للواقعية والمتمثل في إيسن كاتبا وأنطوان مخرجا، فإن الفضاء المنصى الذى يشيدانه (نصياً ومنصياً) ليس مطابقا لفضاءات مادية معروفة اجتماعيا، بقدر مطابقته للحلم الذى يحاول أن يعيد تشكيل الواقع بشكل فوتوغرافى، والوقوع فى مادية العالم التى تكون من القوة بحيث تفرز سكانها الخاصين بها. إن ما نراه أمامنا ليس صورة للعالم الواقعى بقدر ما هو عالم أحلام أو كوابيس فوتوغرافى أقرب ما يكون من عالم "زولا".

٣٠٣ ما وراء الوهم أو المحاكاة غير المباشرة.

كما رأينا، يعد الفضاء المنصى دائما صورة شئ ما وهذا "الشئ" هو دائما، على الأقل جزئى، مأخوذ من الواقع الخارج عن النصّة. ولكن باعتبار أن الفضاء المنصى على علاقة بصورة انعكاسية، فإن هذه الصورة لا يمكن إلا أن تكون انعكاسا جزئيا لعالم "موضوعى". عناصر منها مأخوذة مباشرة من عالم المرجعية فى حين أن عناصر أخرى منها "منقولة". وهكذا فى حالات الإخراج التى قام بها "فيتيز" Vitez لكلاسيكيات القرن السابع عشر الفرنسية فإن بعض العناصر كانت نسخة مباشرة لأشياء من القرن السابع عشر؛ من ذلك الملابس حتى فى أدق أمورها؛ ولكن بعض العناصر الأخرى، على النقيض من ذلك (طريقة النطق أو الشكل المستطيل الخاص بالفضاء المسرحى) كانت تنتمى إلى المجتمع المعاصر: نسخة مطابقة إذن، ولكنها نسخة غير كاملة. من ذلك ما حدث فى مسرحية "عدو المجتمع" من إخراج "قانسون"،

(١) ليس فى ذلك شئ من المثالية، وإنما العكس هو الصحيح؛ فالفضاء الوهمى (الخاص بالكاتب والفنيين) ينبغى أن يفهم منه مجموع العلاقات التى تتراءى للمهمنين على العرض (من كاتب ومخرج وممثلين، الخ) فى فضاء خبرتهم الفردية والاجتماعية.

كان الفضاء المنصى يعبر عن مجتمع الصالونات فى القرن السابع عشر، لكن فراغ المكان، الرواق الزجاجى أدخل على الفضاء المنصى عدم التجانس (انظر الصورة ص ٧١) كذلك فإن الفتحة شبه الدائرية فى أعلى الديكور كانت كناية عن القمرية أو الطاقة الكلاسيكية. وهكذا فإن الفضاء بدلاً من أن يكون نسخة من فضاء تاريخى اجتماعى جاء بدلاً مجازياً (استعارياً) .



موليير، عدو المجتمع، إخراج قانون
١٩٧٥ - ١٩٧٩، ستراسبورج - باريس
صالون سيليمين، الفضاء الذي لا يمكن العيش فيه .

إذا كان الفضاء المنصّي يحاكي، فليس بالضرورة أن يحاكي مكاناً من العالم الواقعي، (حتى لو كان بدلاً منقولاً كما حدث في الإخراج المعاصر لمسرحيات موليير). إن الفضاء يمكن أن يترجم ترجمة مادية واقعاً يكون للفضائية فيه معطيات أخرى، وهكذا يمكن أن يكون الفضاء المسرحي صورة (أيقونة) (١) لفضاء نفسي، نصّي، مسرحي.

١٠٤٠٣ الفضاء النفسي

لن نعود إلى ما سبق أن قررناه (٢) من أن الحياة النفسية الإنسانية يمكن اعتبارها نوعاً من الفضاء، فضاء يبدو فيه المكان المسرحي صورة له. إن الفضاء المسرحي المعاصر حافل بصور انعكاسية، كالمرآة التي عرضها بلانشون في إخراج بعض مسرحيات آداموف. من ذلك إخراج مسرحية "لو يعود الصيف" حيث أظه الإخراج في الفضاء المنصّي مختلف المناطق التي يشتمل عليها مدار "الأنا"، ومثل هذه البحوث الخاصة بالعقل الباطن ومدار الأنا تعد في مراحلها الأولى. ولكنها يمكن أن تعتمد، ليس فقط على تحليلات فرويد، وإنما وبشكل مباشر، على فضاء الجسم البشري. وهذا ما يؤكد العالم النفسي "سامي على" الذي يؤكد أن "الفراغ الذي تقع فيه أحداث الحلم ينبع أساساً من فضائية الأنا الجسدي". (٣)

(١) كلمة أيقونه هنا بمعناها العادي جداً، وهو الصورة التي تعرض بعض ملامح النموذج ومن ثم تكون وثيقة الصلة به.

(٢) انظر كتابنا: "قراءة المسرح" ص ١٧٠ - ١٧١

(٣) سامي على، الفضاء الخيالي، ص ٢٣

ومن المعروف أن الصعوبة التى تصاحب قراءة الفضاء المنصى فى مجال الفضاء النفسانى، تأتى من الطبيعة الفردية للوهم أو الخيال الذى يشكل الفضاء النفسانى عند كل فرد.

إن الفضاء المنصى يمكن أن يصبح مادياً، تلك "المنصة الأخرى" التى يتحدث عنها فرويد، مكان الأوهام والخيالات، غير أن الصعوبة تكمن فى أن المنصة أساساً هى مكان الأوهام والخيالات الخاصة بالعديد من الأشخاص بدلاً من أن تكون معرضاً ممتداً لنفس واحدة. والبحوث فى هذا المجال مازالت تتعثر. ولكن من المستحيل ألا نعتقد أن أى فضاء فى الاخراج المسرحى المعاصر يتضمن علاقة ما بالتراكيب النفسانية. وقد لاحظ فيتيز Vitez أن بعض خطوط الفضاء تولد القلق النفسى دون أن ندري تفسيراً لذلك. ومن ثم كان عدد كبير من السينوجراف والمخرجين يستثمرون التأثير النفسانى للتراكيب الفضائية الخاصة بالعرض المسرحى. إن العمل العظيم الذى قام به مارسيل ماريشال فى مسرحية مريض الوهم لموليير تعطى صورة منصة عن العلاقة بين "أرجون" (بطل المسرحية) وبين جسده. (١)

٢٠٤٠٣ الفضاء المنصى .

إذا كان الفضاء المنصى يمكن أن يكون صورة للدوافع النفسانية، فهو يمكن أن يكون "شبيهاً" بالنص الأصيل" فهو يتشكل بالمواصفات النصية التى هى بالنسبة له كالبذرة أو النواة. ولكن الفضاء المنصى لا يشبه نصه على مستوى المضمون، وإنما على مستوى التراكيب، الهندسية الداخلية. ولقد أوضحنا فى مناسبة أخرى كيف أن الفضاء فى مسرحية "فيدر" لراسين كان مركباً على مستويين اثنين: مستوى تكرار لفظة "شاطئ"، ومستوى الحركة الفضائية التى تتمثل فى الهرب المتوقف. ومن ثم كانت التركيبية الفضائية التى عبر عنها "الجهاز الحلزونى ذو الحافة (الشاطئ) الواسعة

(١)سنرى فيما بعد أن مثل هذه الأعمال لا تخلو من الشك. على أية حال فهو يفترض تقسيمات

تركيبية للفضاء لاتكون ميسرة فى جميع الحالات ، أو ممكنة التحقيق ، أو لها ما يبررها .
الذى صمّمه "ميشيل هيرمون". كذلك فإن فضاء السيرك الذى جعله "ستريهلر" فى
مسرحية "الملك لير" كان مرآة للفضاء العقيم المزرى للضياع الإقطاعية الخربة (١).
كما قام ستريهلر نفسه فى مسرحية الشرفة لجان جينيه بتصميم ما يعبر عن فكرة
"المسرح - المرأة" بجعل مسرح ذى ألواج يمثل خلفية المنصة (انظر الصورة فى ص ٧٣)
وهكذا فإن الفضاء المنصى يمكن أن يتشكل ويتبلور عن طريق النص الخاص بالمرح
(ن١) فيتعاون مع نص المؤلف (ن) فى إقامة علاقات "فضائية". وفى جميع الأحوال
فإن الفضاء الخيالى الذى يشكله نص المخرج أو السينوغراف يكون بمثابة الوسيط بين
التراكيب الفضائية للنص والفضاء الخاص بالعرض.



جان جينيه، الشرفة، اخراج ستريهلر

بيكولو تياترو، ميلانو، ١٩٧٥

المسرحانية - المرأة

تصوير تشيميناجي.

(١) نضيف كذلك أنه يتوأكب مع الصورة الكلية التى تعبر عن عالم شكسبير باعتباره مسرحاً كبيراً.

كذلك يستطيع المخرج والسينوجراف أن يستخدموا فضاء مسرحياً آخر (كنموذج للفضاء الذي يشكلانه) يقتبسانه أو يستخدمانه مع تغييره. فالفضاء المنصبي يمكن أن ينسخ فضاء منصباً بعيداً عنه في الزمان والمكان. وفي هذه الحالة فإن الفضاء المنسوخ لا يكون نموذجاً بقدر ما يكون اقتباساً. من ذلك ما فعله "سويل" في مسرحية "سرادق على النهر" حيث اقتبس الفضاء الصيني، وهو فضاء مبسوط بلا أعماق تحده لوحة مصورة محاطة من الجانبين. كما فعل "سويل" في مسرحية "يهودي مالطة" لمارلو، حيث اقتبس الفضاء الاليزابيتي .



مارلو: يهودي مالطة، من إخراج سويل
مسرح جيتيفيليه، عام ١٩٧٦
الفضاء الإليزابيتي .

أطرف من ذلك ما يتم بشأن استخدام فضاءات مقتبسة لإخراج نصوص ذات طبيعة وأصل مختلفين. من ذلك فضاء السيرك الذى استخدمه "ستريهلر" فى مسرحية "الملك لير" حيث أضاف إلى اقتباس السيرك علاقة فضائية تغير من طبيعة النص الذى كتبه شكسبير. وكذلك العرف الذى شاع باستخدام الجسور (فى مسرحية هنرى السادس عام ١٩٦٧ من إخراج بارو على مسرح الأوديون) فهو اقتباس للفضاء اليابانى (انظر الصورة ص ٧٩)

ومن أهم الأمثلة على الاقتباس الفضائى ما قام به "ستريهلر". بخصوص مسرحية "ميدان كامبيلو لجولدوني". وكذلك ما فعله فى ثلاثية الاصطيف حيث جعل الفضاء عالماً اجتماعياً آخر، هو عالم البرجوازية الخاصة بالبندقية وذلك باستخدام لوحات مصورة متأخرة زمنياً، تبدأ من "هوبير روبير" Corot إلى "كوررو" Manet ومانيه Huber Rober و"دافيد" David

٥٠٣ الصورة (الأيقونه) والقياس.

إن عمل " المحاكاه "، والتصوير الأيقونى، لا يتم عن طريق استخدام عناصر من العالم الواقعى، بقدر ما يتم عن طريق نظام مركب من القياسات، سنعود إليه فيما بعد، بعضها بسيط للغاية. من ذلك ما لجأ إليه المخرج "لاسال" والسينوجراف "ياتى كوكوس" فى مسرحية "الاعترافات الزائفة" لما ريثو حيث جعلوا وسط المنصة سلماً كبيراً كان صعود الشخص عليه وهبوطهم يمثل صعودهم وهبوطهم الاجتماعى (انظر الصورة ص ٨٠) القياس سريع لكنه غاية فى التأثير .

مثال آخر فى مسرحية "المعلم" للينز وإخراج "سويل"، حيث يقضى المعلم وقته ليس فقط فى التمسح بالجدران، ولكن أيضاً فى الالتصاق بها، وبالمعنى الحرفى للفظ، فى محاولة الاختفاء بداخلها (انظر الصورة ص ٨٣). فالفضاء المحيط به يبدو غير إنسانى، وغير إنسانى أيضاً وضعه بين شاغلى هذا الفضاء. إن جميع الأشكال التى يمكن أن يتخذها الفضاء المنصى يمكن أن تبدو مماثلة لفضاءات أو تراكيب فضائية.

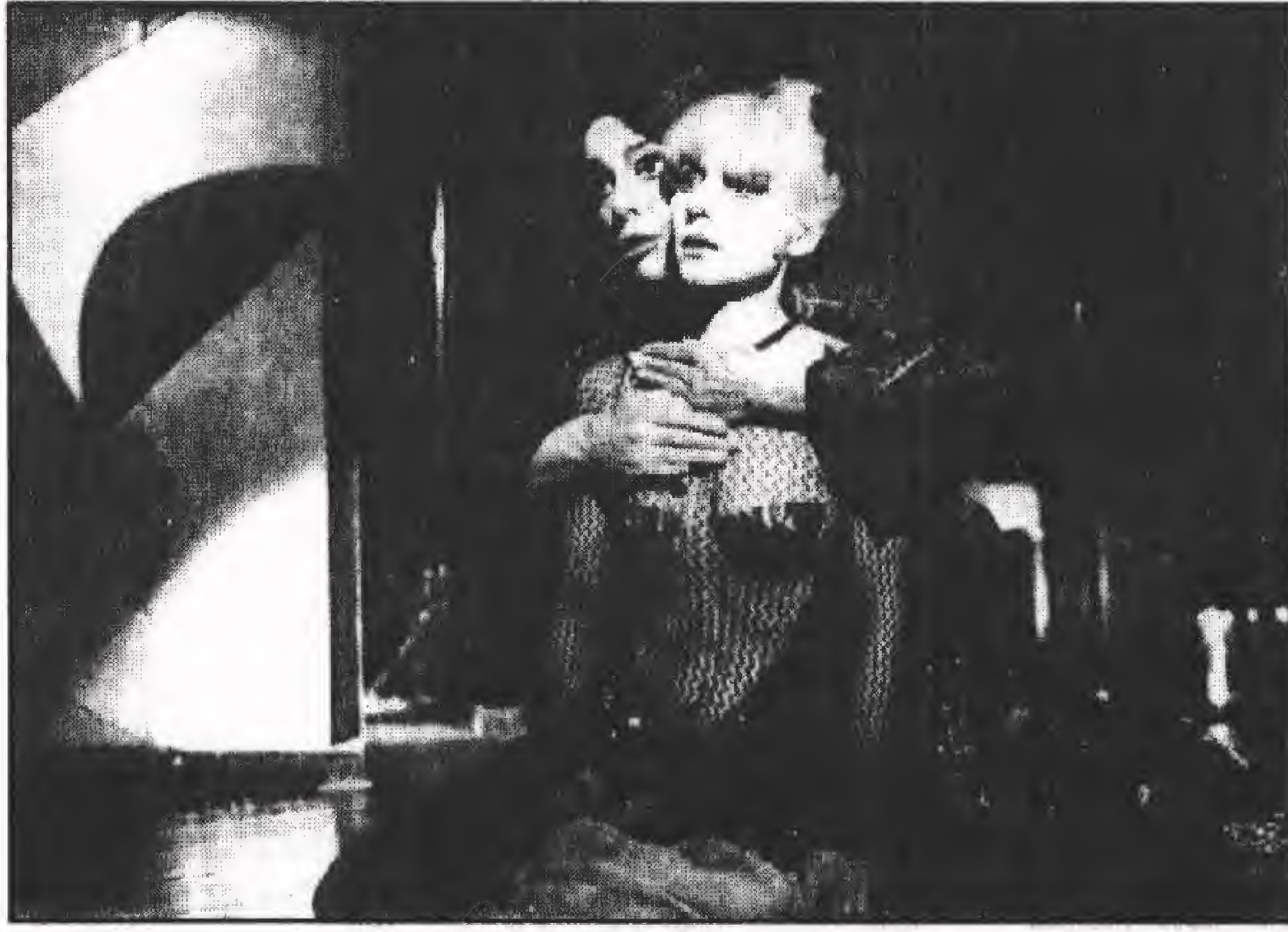
وفى الختام نقول إن الفضاء الخالي من الممثلين ليس وحده الهدف؛ ولكن الفضاء المنصبي يتحدد (قبل كل شيء وبعد كل شيء) عن طريق شغله؛ إن أجسام الممثلين هي أيضاً (أو أولاً، حسب أسلوب العرض) أنماط من الطرح الفضائي.

٠٤ الفضاء والتمثيل

٠١٠٤ اللعب

١٠١٠٤

إذا كان من الممكن اعتبار الفضاء المسرحي مثيلاً أو شبيهاً موازياً لواقع خارج المنصة ينقل لنا صورته، سواء كان هذا الواقع عالماً اجتماعياً مادياً أو حالة نفسانية أو النص الأدبي، فهو كذلك فضاء تمثيل يقوم به الممثلون الذين تشغل أجسامهم هذا الفضاء وتؤثر فيه وتبدعه إذا لزم الأمر.



جان جينيه، الشرفة، إخراج سترهلبريكولو تياترو ميلانو، ١٩٧٥

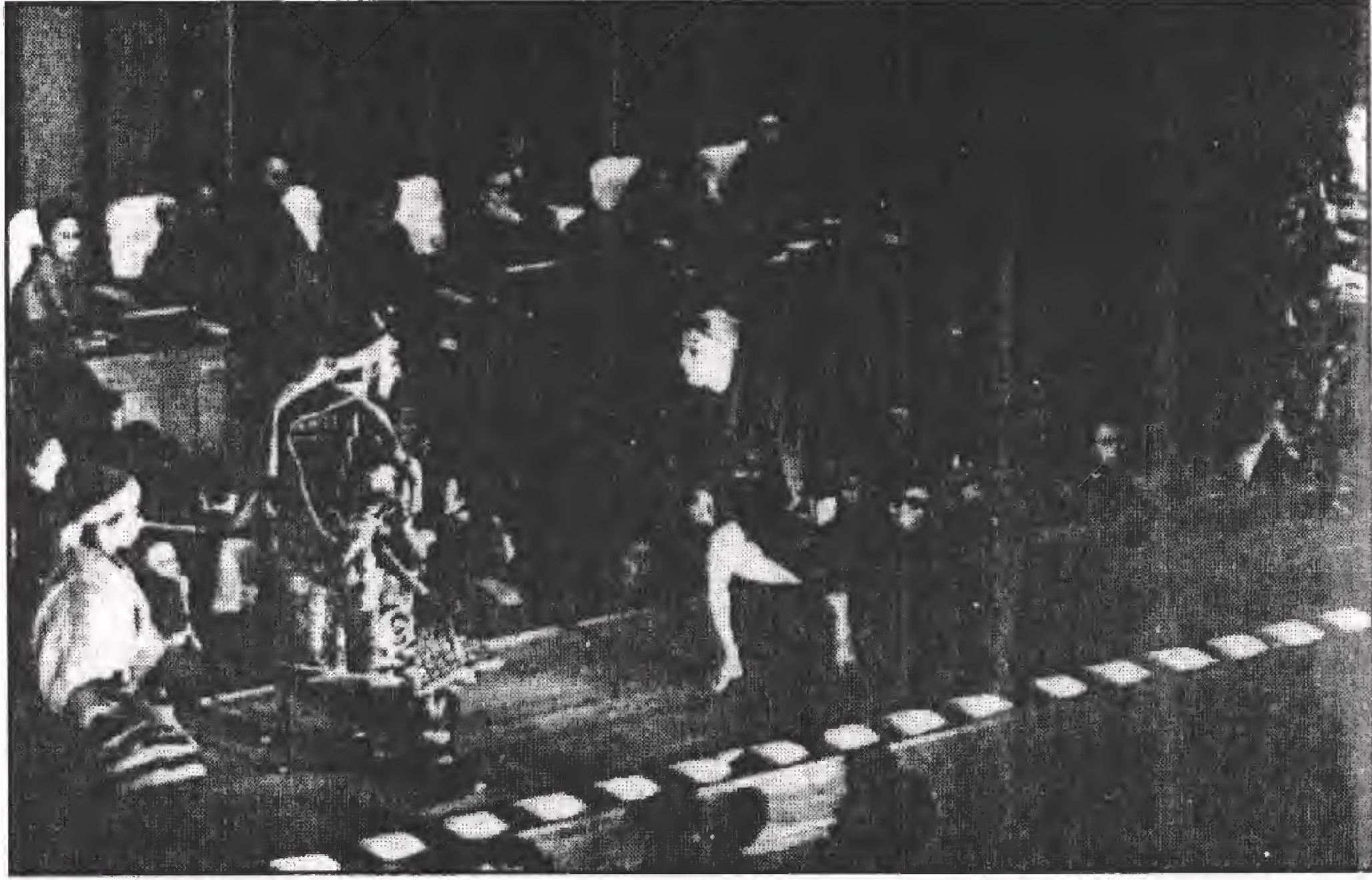
المسرحانية - المرآة

تصوير تشيميناجي.

حينئذ يكون الفضاء من صنع وإنشاء الممثلين، وليس الديكور (أو الأشياء التي تحل محله). ومهما كان الشكل "الديكوري" الذي يتخذه الفضاء المنصّي ومهما كانت درجة المحاكاة فيه، فلا يمكن أن نستبعد ما يضيفه أداء الممثلين من المتعة عند المتفرج. إن هذا الأداء، أو هذا الرقص بالمعنى البدائي للفظ، يمكن أن يكون حاسماً؛ فهو يمكن أن يكون الجوهر، ليس فقط في مجال التمثيل الصامت أو المسرح الراقص، وإنما في جميع الحالات التي يظهر فيها المعنى من خلال علاقة الأجسام بعضها ببعض الأخر، وعلاقتها بالفضاء؛ وهو لا يكون أساسياً فقط في جميع فضاءات التخت التي لا تستوعب سوى الأجسام وحركاتها، لكنه يضيف معناه على الديكور، على المكان المحاكى إذ يبرز النشاط الاجتماعي الذي يطرح فيه. ولا ينبغي أن نندهش في المسرح التاريخي، من المكانة التي تشغلها المبارزات والاحتفالات والمعارك وغيرها من الأنشطة التي يتجلى فيها أداء الجسم وحركة الممثلين. إن أى دراسة للفضاء المسرحي (المسرحي وليس المنصّي فقط، إذ تتدخل هنا وبشكل مباشر العلاقة بالمتفرج) تتضمن تحليل العلاقة بين شكل الفضاء والحركات التي يمكن أن يؤديها الممثلون في هذا الفضاء.

إن التعارض الذي يكون بين مكان متسع وثبوت الأجسام، وبين مكان دائري وحركات مستطيلة، لا يخلو من معنى، كذلك الزحام في مكان ضيق أو الفراغ في مكان واسع هائل.

إن علاقة المكان بالأجسام تنقلنا إلى دراسة أخرى مهمة وهي علاقة حركات الأجسام بالأشياء التي تشغل هي أيضاً الفضاء. مثال ذلك في مسرحية "أساطير قادمة" لناظم حكمت، حيث جعل المخرج محمد ألوّسى الممثلين يطلقون أسطونات تمثل طيران الغريبان، وكان الفضاء بمثابة السماء التي تطير فيها الغريبان.



جسر هانا ميسي في الفضاء في المسرح الياباني
تصوير يوشيدا.



ماريغو: الاعترافات الزائفة
إخراج دي لاسال، باريس ١٩٧٩/١٩٨٠
السلم أو درجات السلم الاجتماعي

إن المتفرج من خلال الفضاء المنصى يشاهد أداء استعراضيا له صفات المباريات الرياضية، أشبه بمباراة فى التنس أو الملاكمة مع اختلاف درجات الوضوح. وبهذا المفهوم، يبدو الفضاء المسرحى ميدان صراع، الممثلون فيه هم المنشأ وركائز الانطلاق.

٢٠٤ استخدامات الفضاء

السؤال الجوهرى الذى يمكن أن نوجهه إلى أنفسنا هو : ما فائدة الفضاء المسرحى للممثل الذى يستثمره ؟ وهنا سنعود إلى الجانب الوهمى. فإذا كان هناك أداء حركى فوق المنصة فإن هذه الحركات لا تخلو من المعنى أو الهدف. إنها تمثل وتحكى. فهى على علاقة مباشرة بالوهم. الحدث الذى تؤديه ليس هو الرقص المحض، إنه سرد، إنه نوع من الطرح لنشاط إنسانى معين.

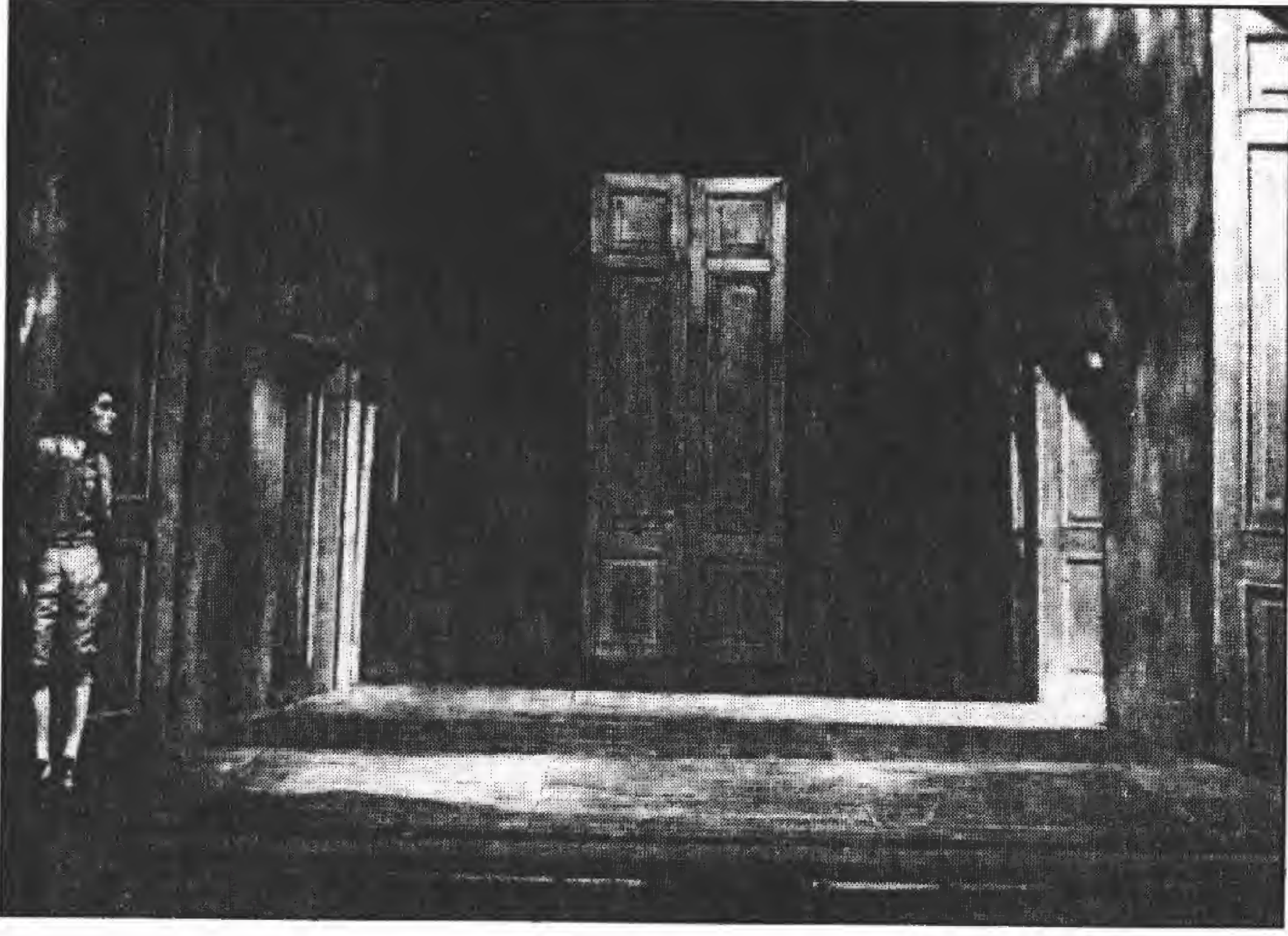
هذا والأنشطة الأساسية للأجسام داخل الفضاء هى الحركة، والأداء الخالص (الرقص)، وتمثيل العلاقات بين الشخص، ومحاكاة الأنشطة غير المسرحية. بالنسبة للأنشطة الثلاثة الأولى، فسنحدث عنها عند حديثنا عن حركية الممثل. ولكن لا ينبغى أن نهمل النشاط الأخير .

٣٠٤ الفضاء والأنشطة الإنسانية .

السؤال الرئيسى الذى يطرحه تشكيل الفضاء المسرحى هو: ما الحدث الأساسى الذى ينبغى أن يجرى فى هذا الفضاء؟ الكلمة، الحرب، الجدل القانونى، حدث يتعلق بالجمهير والعلاقة بالكتل البشرية أو العلاقة بين الأشخاص والحياة الاجتماعية اليومية، والحياة اليومية تعنى أيضاً أو يمكن أن تعنى أنشطة الجسم: الأكل والشرب والنوم والمشى .

إن صعوبة إخراج مسرحيات "فينافيه" Vinaver تكمن فيما تفرضه، وهو شيء غريب رهيب ، من ضرورة عرض فضاء العلاقات بين الأشخاص وفضاء العمل في المنشأة.

ومن الجدير بالذكر أن التنوع الهائل في الفضاءات المسرحية المعاصرة يتعلق بالتنوع في الأنشطة البشرية التي من الممكن عرضها الآن فوق المنصة .



لينز: المعلم، إخراج سوبيل جينيفلييه، ١٩٧٩ .
المعلم يلتصق بالجدار في محاولة للاختفاء بداخله.
تصوير كلود بريكاج

نخلص من كل ما تقدم إلى أن إنشاء الفضاء يضطر المهندس (السينوجراف أو المخرج أو كلاهما) بأن يأخذ في الاعتبار معطيات متعددة. فمنذ اللحظة التي لا يكتفى فيها الفضاء أن يكون صورة (أيقونة) مكان واقعي في العالم، متتبعا في سبيل ذلك التحديدات الفضائية التي يمكن استخلاصها من النص (الإشارات الإرشادية بالإضافة إلى الحوار) أو تلك التي أضافها نص المخرج، ومنذ اللحظة التي يمكن فيها استخلاص قوالب فضائية من الفضاء النفساني، أو من التراكيب (العمارة) النصية، أو من العناصر الثقافية المشكّلة، منذ اللحظة التي يكون فيها الفضاء المنصّي على علاقة بالأنشطة البشرية، فإن السينوجراف يجب أن يختار من بين هذه التحديدات الفضائية المختلفة، من بين القوالب الفضائية المختلفة، و/أو ينشر الخيوط المختلفة التي ستشكل الفضاء المسرحي بوصفه نصاً مركباً (١) فيه الشخصيات والأشياء تعمل "أشبه" بألفاظ الاشتقاق في اللغة.

ويمكننا أن نقول، إنه في أفضل الحالات، الفضاء المسرحي الناجح هو في ذات الوقت "صورة" نصه، وصورة عالم اجتماعي، وتركيب وهمي نفساني، ومجال للتمثيل وانطلاق الأجسام، ومحاكاة للأنشطة الإنسانية. ونسوق في هذا الصدد أعمال "ستريهلر" بوصفه أعظم أستاذ فضاء في الوقت الحالي: "جاليليو جاليلي" لبرخت، "بستان الكرز" لتشيكوف، "الشرفة" لجان جينيه، "الملك لير" لشكسبير وغيرها من الأعمال العملاقة.

والآن، لنحاول بشيء من التفصيل، فحص الكتابة الفضائية التي يقوم بها السينوجراف.

(١) إذا قارنا الفضاء المسرحي بالنص، نقول إن الشخصيات والأشياء هي الألفاظ، وإن الحركات هي الأفعال، وإن عناصر الديكور هي الصفات، وإن السمات الفضائية هي قواعد النحو.

انطلاقاً من موهبة توظيف النظر التي يمتلكها السينوجراف، يعمل هذا الفنان بالأدوات التي بين يديه وهي:

أ - معطيات الفضاء الذي يغيره أو يصوغه

ب- الديكور، أى الماديات التي يستخدمها (خشب، معدن، قماش، نسيج، بلاستيك)

ج- أجسام الممثلين بوصفها حدود الفضاء/ أو بوصفها عمارة.

د - الإضاءة، ويمكن أن نضيف إليها الموسيقى.

٠٢٠٥ معطيات السينوجراف أو النص السابق.

كما هي الحال بالنسبة لأى ظاهرة مسرحية (نص وعرض) يوجد "نص- جنين" سابق، منه يخرج نمط الكتابة الأدبية والنصية، كذلك يمكن القول بأن عمل السينوجراف لا يتم دون معطيات سابقة. هذه المعطيات ليست فقط المكان المنصى الذي يتشكل فيه الفضاء الخاص بالعرض، ولكن أيضاً نمط معين لتوظيف النظر تبعاً للفضاء المسرحى الذى يمثل الفضاء "التاريخى" المعتاد فى العروض المسرحية. إن تشكيل الفضاء فى مسرح إبيدور Epidaure ليس هو التشكيل الذى يلزم لعرض مسرحية من مسرحيات فيدو Faydeau على مسرح الأوديون.

إن السينوجراف يكتب نصه انطلاقاً من سلسلة رموز سابقة تكيف رؤيته وعمله؛ ومن ثم كانت الصعوبة التى تصادف الكاتب المسرحى المجدد فى تشكيل الفضاء الذى يلائم رؤيته الجديدة؛ وهذا ما حدث مع "بومارشيه" بخصوص المنصة الكلاسيكية، وبشكل مختلف، مع "فيكتور هوجو أو ميتزلنيك" بخصوص الحائط الرابع.

ونستطيع الآن أن نقول إن الفضاء المسرحى يتشكل انطلاقاً من عمارة معينة، من نظرة على العالم (التصويرى) أو من فضاء مصاغ فى جوهره من أجسام الممثلين. وبطبيعة الحال، الفضاء المسرحى المادى يتشكل انطلاقاً من هذه العناصر الثلاثة معاً، ولكن فى كل مرة يغلب أحد هذه العناصر على العنصرين الآخرين.

١٠٢٠٥. العمارة

بعض الأشكال المسرحية تتبع فى جوهرها عمارة المكان النصى؛ فالفضاء المسرحى ليس مسطحاً، بل هو ذو أبعاد ثلاثة، ليس مجرد سطح، بل هو حجم؛ وعليه فإن الفضاء ثابت يتشكل بشكل المكان وتركيبه، من ذلك الفضاء القديم أو الفضاء الاليزابيثى. الشفرة القديمة خاصة بفضائية تحكمها "الجدران" إذا جاز لنا التعبير، ولا يستطيع السينوجراف تغيير ذلك فتكون مهمته الوحيدة هى توزيع الكتل فى الداخل. وبهذا التشكيل قلما يتضمن الفضاء المسرحى متفرجين متميزين؛ فإذا كان المتفرجون لا يرون بطريقة واحدة، فإنهم يرون الشئ نفسه، مهما كان موقعهم. ونتيجة لذلك، فإن جانب الأصوات هو الذى يتميز (الأصوات البشرية والموسيقى).

٢٠٢٠٥. التصوير اليدوى.

منذ الوقت الذى تدخل فيه المنظور، أصبح الفضاء المنصى بصورة جوهرية فضاء النظر، نظر المتفرج وقد تشكل بفعل المنظور. أصبحت المنصة لوحة؛ ولا عجب إن رأينا بومارشيه، الذى ختم مرحلة طويلة من التطور - يضيف لأول مرة، وبصورة صريحة، مرجعاً تصويرياً على إحدى مشاهد مسرحيته "زواج فيجارو" (الفصل الثانى).

لقد أصبح عمل السينوجراف هو إنشاء ديكور، وبمعنى آخر، أن يعطى للمكعب المنصى حدوداً تجعل منه مكاناً من العالم الواقعى مفصلاً عن بقية العالم غير المنصى؛ فالديكور يعطى الوهم المنظورى بغياب الحدود، بالامتداد إلى عالم خارجى.

لقد أصبح الديكور تصويرياً ، ولا عجب أن نرى ، منذ العصر الرومانى وحتى مسرح الكارتيل بين الحربين ، بل حتى بعد الحرب ، لا عجب أن نرى السينوجراف مصوراً ، بدءاً من "تشتشرى" إلى كريستيان بيرار "مروراً" بكل من "بيكاسو و دوفى و دوران". (١)

منذ القرن الرابع عشر أصبحت اللوحة المنصية تتبع فى تشكيلها نظرة الأمير. بعد ذلك تدخلت طبقة المال فأعطت الأغنياء أفضل الألواح. وأصبحت المنصة الإيطالية تتشكل على أساس هذه النظرة المتميزة التى تريد أفضل مكان .

وخلال العصر الكلاسيكى بأسره ، كان ثمة نوع من الصراع الداخلى على المنصة ، بين مجال الأداء الذى حددته العمارة وبين المنظور الجديد . فطالما يوجد متفرجون فوق المنصة ، يصبح من المستحيل إنشاء لوحة بصورة فعالة.

إن الديكور - اللوحة لم ينشأ إلا فى أواخر القرن الثامن عشر ، حينما استرد الكونت دى لوراجويه من الممثلين حق ظهور المتفرجين فوق المنصة .

ومن العبث أن نحاول معرفة أيهما أسبق إلى الظهور: المسرح أم التصوير ، وأيهما أثر فى الآخر. هل المسرح هو الذى قلد التصوير أم العكس هو الصحيح؟ هل السينوجراف هو الذى قلد المصور ، أم المصور هو الذى قلد السينوجراف؟ أم أن الأمر ، كما يؤكد الاحتمال الكبير ، غير ذلك ، فلم يقلد أحد الآخر.

بقى أن نؤكد أن سيطرة التصوير ، سيطرة اللوحة ، على الفضاء المنصى لم تنته حتى العصر الحالى. إن نسبة كبيرة من الإخراج المسرحى المعاصر لا يزال يعتمد على اللوحات فهذا بلانشون وشيرو كل مع السينوجراف الذى يتعاون معه ، يفضلون نظرة المتفرجين التصويرية. ولكن الإخراج المعاصر ينطلق أيضاً من عناصر أخرى.

(١) باستثناء عصر المدرسة الانطباعية. فالانطباعيون لم يصدروا لوحات وبالذات لوحات حسب المنظور.

إذا كانت الأبعاد الثلاثية حاضرة فى الفضاء المسرحى حينما يكون مرتبطا بالعمارة، فهى كذلك أيضاً، وبشكل أكبر، حينما يكون مرتبطا بأداء الأجسام فى حالة الحركة.

إن عودة الحضارة المعاصرة إلى الجسم البشرى لا يخلو من علاقة خاصة بتعريف جديد للفضاء المنصى: فهو لم يعد مجال أداء وحسب، مكان أداء استعراضى، وإنما هو عمارة متحركة للأجسام البشرية وحينما صمم "چاك دى لاسال" السلم فى الفضاء المسرحى الخاص بمسرحية الاعترافات الزائفة، فذلك لكى يجوبه الممثلون طولاً وعرضاً وفى كل اتجاه، وبكل المعانى والمدلولات.

إن الانتقال من " الديكور" الثابت إلى التبسيط، من الفضاء الممتلئ إلى مجال الحركة عن طريق التشكيلية ثم تقشف الفضاء عند "جان فيلار"، يؤكد الأهمية الجديدة المتصلة بتشكيل الفضاء من خلال علاقته بالأجسام البشرية؛ فالآلات والعناصر المتحركة وأيضاً بعض قطع الأثاث المنعزلة (طاولة، كرسى) لم تعد سوى نقاط انطلاق، وإذا جاز التعبير، قواعد أو ركائز لحركة الممثلين.

وعلى شاكلة ما يجرى فى الرقص المعاصر أو فى أشكال مسارح الشرق الأقصى الراقصة (مثل الكتشاك والبالينى) فإن الأجسام البشرية ترسم عمارات متحركة، أفقية ورأسية. وفى حالات كثيرة تكون الحركة هى التى ترسم حدود مجال الأداء وعليها تكون مهمة صياغة وترقيم جميع حدود الفضاء .

ومن اللافت للنظر كذلك أن يعتبر المسرح الملحمى أيضاً حركات الممثلين أهم المعطيات فى الفضاء المنصى (انظر برخت ، كتابات ، ج ١ ، ص ٤٣٥) (١)

(١) من المحتمل أن الأهمية المعطاه لحركات الجسم البشرى لا ترجع فقط إلى الأهمية الجديدة المعطاة للجسم، وإنما أيضاً إلى العلاقات الجديدة بالثقافات التى تكون فيها العمارة هى الجسم البشرى: أفريقيا، الشرق الأقصى .

لا ينبغي أن نتصور أن هذا المبدأ الفضائي ، حضور شفرات العرض شئ جبرى فى العرض الحديث .

إن كثرة الشفرات تسمح للسينوجراف بأن يلعب بإحداها على الأخرى ، وإحداها مع الأخرى ، وأن يمزج بين الديكور والعمارة المتحركة ، وأن يقيم ديكوراً داخل عمارة (وهذا ما حدث أكثر من مرة وعلى سبيل المثال فى قصر الباباوات فى أفينيون).

إن الشفرة السابقة للسينوجراف المعاصر، هى أيضاً الحجم والعمارة الخاصين بالأجسام البشرية، وفى الوقت نفسه، صار من الضرورى عليه أن يمزج فضائية الديكور بإمكانيات الجسم البشرى؛ فضاء للصورة ولكنه فى الوقت نفسه فضاء للأجسام البشرية.

٣٠٥ معطيات الفضاء المسرحي

يعمل السينوجراف على / وبأنماط العلاقة الفضائية التى تغذيها الرموز . وهكذا فإن معطيات الفضاء تتفق مع عدد من الصفات ، أى السمات المميزة التى تنتمى إلى مجموع الرموز .

ومن العسير جدا على السيميولوجى أن يأخذ هذه الصفات فى الاعتبار إذ هى لا تعمل بوضوح إلا من خلال علاقاتها بالرموز التى تشغل الفضاء ؛ وعلى ذلك فإن زحام الفضاء يتحدد نسبيا بحجم المنصة، وطول الأشياء، إلخ. ومع تغيرها واختلافها، من الممكن أن نحدد مدلولاً لتعارضها .

سمة الفضاء المسرحي أن يكون أفقياً، أما الرأسية فتأتى أساساً من التركيب المستقيم القائم للممثلين؛ إذن فالرأسية، بالنسبة للأفقية، صفة لافقة.

أ- رأسية، إطار الصورة فى عمق الديكور، الصورة التى تجعل من المعروض مشهداً، لوحة.

ب- رأسية، عمل الأجسام البشرية، بمعاونة عناصر الديكور المتحركة، والسلالم، لإبراز صعود معين، أو طيران، أو سقوط (انظر الصورة ص، ٩١). من ذلك السلالم فى مسرحية "مغارة على" من إخراج "ديمارس" والعجلة الضخمة فى مسرحية "بينرجى" (ناظم حكمت ومحمد أوسى)

ج- فى صورة عمق المنصة أو فى العناصر الجانبية فى الديكور، رمز معين يحقق الرأسية: من ذلك النافذة أو القمرة فى عروض موليير من إخراج "ثيتيز" التى تفتح على فضاءات أخرى .

د- رأسية الفضاءات الجمعية فى المنصة الإليزييتية أو ما يقوم مقامها: من ذلك الأماكن الرأسية وبالذات الحفرة فى مسرحية "تيمون الأثينى" من إخراج "بيتر بروك".

هـ - رأسية محتملة لأماكن مسرحية، لأماكن تعلو المنصة: من ذلك الألواح فى مسرحية "بونتيللا" لبرخت من إخراج لاڤودان .

وعلى النقيض من ذلك ، يحدث أن تكون الأفقية هى المميّزة ، سواء عن طريق حركية بمستوى الأرض (جروتوسكى) ، أو عن طريق لفت الانتباه إلى مادة الأرض والاتصال مع الأرض : من ذلك الأرضية التى على شكل لعبة الضامة فى منزل أوجون فى مسرحية طرطوف الأولى من إخراج بلانشوف . أو الأرضية الباركية فى مسرحية

"فيدر" من إخراج فيتيز ، أو الأرضية اللامعة فى مسرحية عدو البشر من اخراج "فانسون".

صحيح أن الرأسية يمكن أن تشير إلى الطبقة الاجتماعية أو الطموح الدينى ، كما أن الأفقية يمكن أن تشير إلى العلاقة بالأرض الأم ، لكن من العبث الاعتقاد بوجود ترجمة ممكنة للرمز . لابد أن ندرك أنه ليس هناك مفتاح أحلام للرموز المسرحية ، ليس هناك مدلول وحيد للرمز ، كما أن دلالة العنصر تتحدد بعلاقاته بغيره من العناصر داخل المجموع الواحد .

٢٠٣٠٥ العمق والسطح

الفضاء المسرحى ، بعكس الفضاء التصويرى ، فضاء ثلاثى الأبعاد ، والعمق أحد هذه الأبعاد . ويمكن أن نميز فضاء مسطحاً شبيهاً بالفضاء فى مسرح الشرق الأقصى حيث صورة العمق تمثل منظراً طبيعياً دون عمق . وهذا الفضاء يحقق :

أ- الصورة ، اللوحة التصويرية .

ب- المواجهة فى العلاقة المباشرة بين الممثلين والجمهور ، أى نوع من التوجه أو الخطاب المباشر ، حيث الفضاء بارز فى اتجاه الجمهور .

ج- للتحركات الجانبية ، نوع من المساواة فيما يتعلق بعناصر العرض . فليس هناك مستوى أول ولا عمق ، بالعكس فالدرجة تكون بين المنتصف وأطراف الصورة المنصبة : (١)

(١) فى الكابوكى اليابانى ، يحقق وجود " الجسور " فوق مستوى الجمهور نوعاً من العمق ، لكنه ليس عمق المنظور ، إنه عمق من جانب الجمهور يضطره إلى تحويل النظر .



موليير : دون جوان
إخراج فيتيز ، باريس ، ١٩٧٨
أفقية عمل الأجسام البشرية
تصوير أ. أوبرسفيد

على العكس من ذلك ، فالفضاء العميق ، الأداء الذى يتم بين المقدمة والخلف ، يفترض نوعا من الطباقية أو التدرج فى النظر ، تماما كالتشكيل المكانى الذى يبدو كأنه جزء من الواقع ، وبخاصة مع وجود ديكور عميق يزيد من هذا الإيهام بالواقع" (١) ؛ و العمق يمكن أن يكون مرتبطا بالجدار الرابع . ولكن هنا أيضا لا يوجد مفتاح للرموز كمفتاح الأحلام ؛ فالفضاء العميق يمكن أن يكون الفضاء الضرورى لأداء الأجسام ، فى مقدوره أن يسمح بوجود مساحات صراع بين القوى ، وخطوط زوايا مائلة بعضها يوحى بالقلق كما أسلفنا ، كما يسمح بسير الممثلين نحو الجمهور .

٣٠٣٠٥ الانفتاح والانغلاق

أى فضاء مسرحى هو بطبيعته مغلق باعتبار أنه يعارض مادوته ، مغلق بالنسبة للعالم ، بالنسبة للمدينة . والفضاء المسرحى مغلق أيضا بالنسبة للمتفرج . ولكن ينبغى أن نتوقف عند هذا الانغلاق فنحن بصدد تناقض من تناقضات المسرح .

فالفضاء المنصى هو فى ذات الوقت مفتوح (على عالم الفنيين ، على آتة العملية) مفتوح على المتفرج الذى وجد من أجله . فمن الصعب إذن أن نتحدث عن انغلاق مادى ؛ غير أن الرموز الفضائية يمكن أن تشكل للمتفرج تأثيرا بالانغلاق ، انغلاق بالنسبة للمتفرج حينما يكون الفضاء كله مشكلا دون اعتبار لوجود المتفرج (مسرح الجدار الرابع) ، انغلاق بالنسبة للكواليس . إن قضية انغلاق الفضاء المسرحى أو انفتاحه هى قضية نسبية. إن الفضاء المفتوح نحو الجمهور (ذهاب الممثلين وإيابهم بين القاعة والمنصة) (٢) يتمسك بالفضاء بوصفه أداء ؛ وفضاء التخت هو بالضرورة

(١) انظر فضاء مسرح الأوبرا

(٢) الستار الذى فقد كثيرا من أهميته، استردَّ هذه الأهمية . فهذا برخت " ومسرحه اليومى " يعودان إليه، ليس كفاصل فضائى بقدر ما هو عنصر القطع الزمنى.

منغلق بالرغم من انفتاح النظر إلى بقية العالم . أما الفضاء - الديكور التقليدي ، فيمكن أن يكون مفتوحاً أو مغلقاً ، يمكن أن يركز على انغلاق المكان الوهمي (اعتزال أو حبس) أو بالعكس يفتحه على اللانهائي وهو أيضاً وهمي (السماء أو البحر) . مسرح يطرح الانفتاح على السماوات أو على فضاء لانهائي ، وآخر يطرح العزل أو الحبس الدائري . إن الانغلاق أو الانفتاح لا يدرك إلا من خلال العلاقة بين المنصبي وما هو خارج المنصة ، الوهمي ، ولعل هذا هو جوهر عمل السينوجراف :

أ- تحديد هذه العلاقة بالتعامل مع الحدود (فتحات أو حواجز) .

ب- إنشاء الرموز التي تسمح للمتفرج بإدراك واستيعاب خارج المنصة الوهمي .

٥-٣-٤ الفراغ والامتلاء

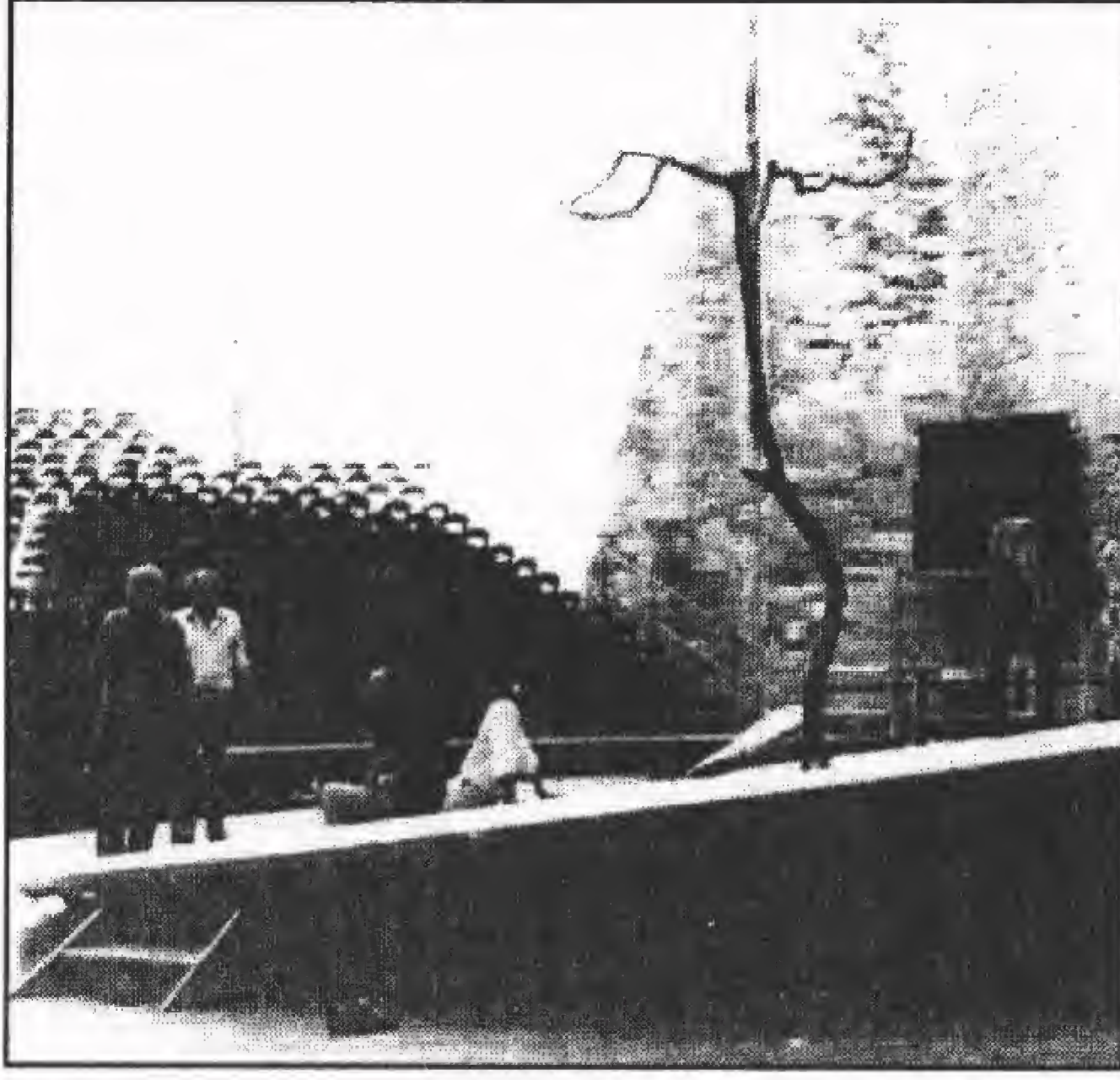
من البدهي أن نظام الرموز ليس واحداً في فضاء فارغ وآخر ممتلئ أو مزدحم، فوق منصة شاسعة وفي مكان ضيق. هذا الاختلاف نجده أيضاً فيما يختص بالدينامية أو الحركة، من انبساط إلى تركيز . العلاقة بين المنصة والمكان المنصبي تتحكم أيضاً في أبعاد الفضاء . ففي الفضاء الشاسع الذي يمثله فناء قصر الباباوات والعناصر المتحركة الدائرية ذات الأبعاد التي لا بأس بها في مسرحية (في انتظار جودو) من إخراج كريجكا Krejka تعطى الإحساس بدائرة ضيقة. إن عدد العناصر التي تحدد الأبعاد الوهمية الخاصة بالمنصة وتأثير الفراغ أو الامتلاء، هذا العدد ضخم جداً بحيث لا نستطيع أن ندركه بسهولة (انظر الصورة ص ٩٥)



(١) شكسبير، الملك لير ، إخراج ستريهلر تياترو بيكولو ميلانو ، ١٩٧٤ .

فضاء سيرك . داخل فضاء علي الطريقة الإيطالية .

تصوير تشيميناجي .



(٢) بيكيت ، في انتظار جودو ،
إخراج كريجكا
في مهرجان أفينيون عام ١٩٧٨
فضاء دائري ضيق

٥-٣-٥- الداخل والخارج

التعارض الجذري الأكبر في الظاهر هو الذي يكون بين فضاء وهمي يمثل الداخل ، منزل من الداخل ، مع خارج أياً كان . هذا التعارض يختلف عن التعارضات السابقة .

إنه لا يتركز سوى على الوهمي ، دون الفضاء المنصّي بوصفه فضاء مادياً . (١)
ولكن الداخل والخارج يمكن المواءمة بينهما ، سواء عن طريق إخراج مسرحي يعتمد على تعددية الأماكن ، أم على فضاء متعدد القيمة يمكنه ، تبعاً للاكسسوارات وبالذات تبعاً لحركية الممثلين ، أن يمثل الداخل والخارج .

إن القصر الغريب الذي استخدمه فيتيز في إخراج أعمال مولير وتبعاً لاستعمالات المنضدة والكراسي التي ظهرت ، كان بمثابة داخل القصر ، وقاعة ، وشارع ، وأيضاً مقبرة . هذا اللعب بالداخل والخارج لا يسمح فقط بإظهار ما هو خارج المنصة ، وإنما بالذات ، يسمح بتجاوز هذا التعارض الفضائي ، فيعرض في المكان الواحد نوعاً من التعايش أو التوحد للأماكن المختلفة .

(١) إن كون المكان المنصّي في الهواء الطلق (الخارج) لا يغير الفضاء المنصّي بشكل أساسي .
إننا هنا بصدد " منصة تخت " ، لا أكثر ولا أقل . ولا يوجد فرق رئيسي بين الفضاء الدائري في مسرحية " تيمون الأثيني " (بروك) والفضاء الدائري لعرض في الهواء الطلق .

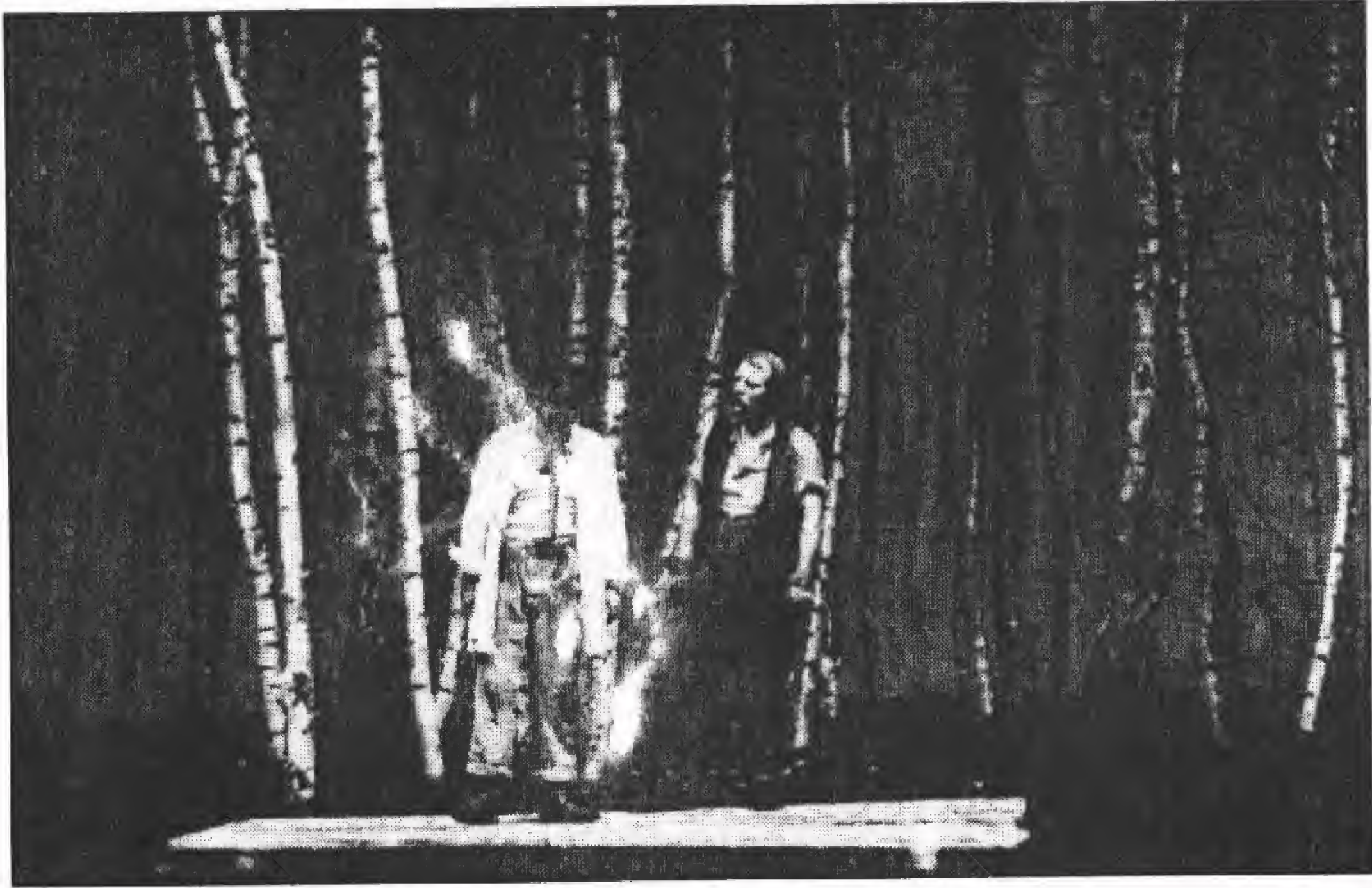
المعارضة الكلاسيكية بين الفضاء الدائري والفضاء المستطيل هي في نظرنا أقل أهمية من المعارضة التي يفضي إليها عملها بين الفضاء التخت والفضاء العلبة . الدائرة هي فضاء التمثيل ، الأداء المنصّي ، في حين أن المستطيل هو علبة المحاكاة . هذه المعارضة يثيرها دائماً الإخراج المسرحي المعاصر : فالفضاء المستطيل يمكن أن يكون تختاً مع وجود متفرجين من حوله . إن مسرح الخرطوشية الذي عرضت عليه مسرحية ١٧٨٩ لم يكن بالمعنى الدقيق مستطيلاً ولا مستديراً ولكنه كان يجمع بين الصفتين ، كذلك الفضاء الدائري في مسرحية (في انتظار جودو) كان مشكلاً داخل مستطيل .

ومع ذلك ، فإن الفضاء الدائري له خصائصه : فنحن من الممكن أن نوجّه فضاء مستطيلاً ، ولكن الفضاء الدائري ، من طبيعته ألا يوجّه . فهو يدعونا أن نترك نظرة

المتفرج تواجهه من كل صوب في وقت واحد وهو لا يسمح بأي إخفاء أو تعقيم . إن الفضاء الدائري هو فضاء الأداء المنطلق ، الذي ليس به أسرار .

٥-٣-٧ الفضاء المحصور والفضاء غير المحصور .

أياً كان شكل الفضاء ، فالمهم هو مظهره المنطقي : مشكل حول مركز ، مركز دائرة ، أو هرم منشأ في مستطيل ، وعلى العكس؛ فالعرض بأكمله يمكن أن ينشأ على هرب جانبي أو مائل ، على تحرر النظر (عدم حصره) على استحالة التركيز : من ذلك الفضاء في مسرحية " العصر الذهبي " من إخراج " منوخين " ، والتحرر الدائم في مسرحية " لو يعود الصيف " لأداموف من إخراج " چيل شافاسيو " . إن مجهود المخرج " بيتر ستين " في عرض مسرحية " المصيفون " لجوركي يتركز حول تشتيت وجود الممثلين في الغابة المتاهة (انظر الصورة ص ٩٩)



جوركي : المصطافون ، إخراج بيتر ستين ، باريس ١٩٧٨
الغابة تعزل الشخص
تصوير كلود بريكاج

المادة أو المواد المصنوع منها الديكور والتي تشكل حدود الفضاء المسرحي هي رموز مستقلة لها مدلول من الضروري أن نأخذ في الاعتبار ، كما لها دلالة خاصة . وليس من الممكن هنا أن نواجه جميع الحالات ولا أن نقوم بتحليل مفصل لهذه الدلالة ، خاصة وأن مواد الديكور لا تؤدي وظيفتها بمفردها وإنما من خلال علاقاتها بمجموع عناصر العرض . نسوق بعض الأمثلة فقط : رمز الصورة المرسومة يدل على مسرحانية معلنة ، مستفزة إذا جاز التعبير ولكنه أيضاً يحيل إلى اصطاطيكية اللوحة . واستعمال الخشب العاري (أدوات متحركة، ديكور) يحيل إلى نوع من الإعلان أو التظاهر بتأثير الواقع (برخت) من خلال العلاقة بالملابس الرثة الخشنة . وفي مسرحية " رودوجون "

لكورنى ، وإخراج " هنرى رونس " كان الديكور الذى تصوّره " بينى مونتريزور " نوعاً من الخشب الباتش الهندى المدهون بالأحمر الذهبى . أما ملابس الشخصو الرئيسة الثلاثة فكانت امتدادا لهذا الديكور حيث كانت من الحرير المائل إلى الحمرة . وفى "المصطافون " لجوركى وإخراج بيتر ستين كما فى " المشاجرة " لماريفو وإخراج "شيرو" ظهرت الأشجار الحقيقية فوق المنصة بحفيف أشجار حقيقى ، مما يدل على العلاقة القائمة ، العلاقة المأساوية بالطبيعة . ولكن الأشجار عند " شيرو " كانت فى عمق المنصة تضلّ فيها الشخصو ، فى حين كانت أشجار " بيتر ستين " تشكل متاهة يلعب فيها الشخصو لعبة الاستخفاء . (انظر الصورة ص ١٠٠)



ماريفو : المشاجرة ، إخراج شيرو
ليون - باريس ، ١٩٧٤ - ١٩٧٦
الغابة بعيدة
تصوير كلود بريكاج

إن جوهر مادة الفضاء قد يتمثل في طبيعة الأرض : قراءات بيضاء في مسرحية بيرينيس لراسين وإخراج بلانشون .

(انظر الصورة ص ١٠٣) حبوب من البلاستيك الأزرق للأرضية في أ.أ. لآداموف، والرمال في مسرحية (لو يعود الصيف) لآداموف أيضاً من إخراج "شافاسيو"، والرمال للأرضية في مسرحية الملك لير . و تراب مقدمة المسرح ، وفي الحديقة وفي المقبرة في مسرحية "أعمال البيت" تأليف "كروتيز" وإخراج "لاسال" وفي هاملت تأليف "تاجانكا" وإخراج ليوييموف، والأرضية الباركيه اللامعة في مسرحية فيدر و بيرنيس لراسين وإخراج "فيتيز" التي تشير إلى المجتمع والبلاط. في كل حالة، يسهل إعطاء معنى أو دلالة لمادة الرمز، ويجب أن يكون هذا المعنى واضحاً، كما ينبغي أن يتلقاه المتفرج دون لبس حتى ولو عجز عن صياغته وتوضيحه.

٥-٤-٢ الأضواء

من نافلة القول أن نعلن أن الفضاء من الممكن أن يتشكل بالإضاءة، وأن الضوء يمكن:

- أ- أن يتركز في نقطة معينة وينقل هذا التركيز.
- ب- أن يغير من أبعاد الفضاء بإضاءة منطقة فقط وترك بقية الفضاء في الظلام.
- ج- أن يبين علاقة الفضاء بالزمن بتغيير إضاءة الوقت أو الساعة.
- د- أن يمحو حدود الفضاء عن طريق عدم إنارتها، وبذلك يوحى بلا نهائية الفضاء. في مسرحية "الملك لير" لشكسبير وإخراج "ستريهلر" نجد مثالا نموذجيا لاستخدام الفضاء، حيث الضوء يمحو قماش الخيمة التي تحدد الفضاء فإذا نحن في الأرض الفضاء التي لا شكل لها ولا حدود.

هـ - أن يشكل بطريقة تجريدية الجو، واقع فضاء خارج - المنصة.

إن تأثير الضوء على محتوى الفضاء يزداد فى حالة العمق المحايد. فهناك أساليب إخراجية تقوم على تسليط الضوء الشديد على الشخصيات التى تبدو أشبه بالفرشات الملونة على العمق الكابى أو القاتم (هذا كان أسلوب جان ثيلار).

ولعل تأثير الصورة واللون هو التأثير الذى يكون فيه المخرج والسينوجراف خاضعين، إلى أكبر درجة، لقوانين الإحساس. فالمتفرج يستقبل أثر الألوان والأضواء بصورة مستقلة تماما عن إرادته وعن رد الفعل الواعى عنده. إن كل ما يجرى هو عملية إحساس مجرد، والمتفرج لا يستطيع أن يستقبل لونا باردا إلا بارداً، حتى ولو عدلت بعض التأثيرات الملونة أو المضيئة بسبب وجود تأثيرات أخرى معارضة.

مثال واحد من بين العديد من الأمثلة، لكنه مثال حاسم: العمق الأسود أو القاتم جدا يقوم بوظيفة عمق العين، كاميرا سوداء، وبهذا الوصف يحدد فضاء نفسانيا؛ باطنيا. إن أى عمق أسود يستبطن المشهد، ينقله على منصة النفسانية. وعلى العكس، العمق الأبيض يحدّد المشهد، يجعله موضوعيا، يضيف عليه لون الخارج، أى يضيف عليه معنى يتوجه ناحية المجتمع والسياسة؛ حتى ولو كان ثمة وجود للعاطفية والنفسانية فإنهما يحالان إلى عالم الخارج. ومن ثم تأثيرات غير متوقعة؛ من ذلك الإخراج الحديث الذى قام به ستيفن سيد لمسرحية كالديرون " الحياة حلم " فقد استخدم العمق الأسود الذى أضفى على المشهد الطابع النفسانى واستبطن قوى الشر، والتسلط والدكتاتورية التى تحكم علاقة الأبناء والآباء. كذلك فإن عرض "ريشيزور" لجوجل وإخراج "فيتيز" أثار عند المتفرج إحساسا لا يقاوم بالجزع؛ العمق الأسود (الذى زاد بفعل وجود المرايا التى نعرف آثارها النفسانية) استبطن بطريقة قاهرة هجاءً سياسيا. فلم يكن باستطاعة المتفرج ألا يستبطن ما يشاهده أمامه.

فى مجال استقبال الألوان، بعض أشكال المسرح الشرقى، كالمرح الهنـدى والمسرح الصينى، تستخدم أبجدية حقيقية للألوان. ففى الأوبرا الصينية إذا انعقد الزواج

بطريقة تقليدية فى جو من الفجور الأحمر، يظهر شقاء العروس وموتها فى شكل صورة باللون الأزرق ودرجاته المختلفة. وهذا "ألان شام" سينوجراف مسرحية "العمل المنزلى" من إخراج لاسال، تصوّر الشقاء اليومي فى اللون الأزرق الذى يطغى على الأكسسوارات والستائر.



راسين : بيرينيس، إخراج بلانشون
ليون - باريس : ١٩٦٢
قراءات ومرايا
تصوير نيكولا تريرت.

استطاع الآن القارئ أن يدرك أن أى تصور للفضاء المسرحى باعتباره "واحدا" هو تصور سطحى ومستحيل بالمعنى الحرفى للفظ. الفضاء المسرحى بطبيعة الأشياء فضاءان : قاعة ومنصة، ثم هو يدرك بالضرورة من خلال علاقته بما دونه، بما يختلف عنه، وباختلافه هذا يجعل منه فضاءً مسرحيا : فالفضاء المنصى يعارضه الفضاء خارج المنصة.

- ١٠٦ -

وتشعب الفضاء يمكن أن يتوزع فى أماكن مختلفة :

١- أولا، فى النص المسرحى الذى تشكل مواصفاته أو تسمح بتشكيل أنواع من الفضاء : نصى / خارج نصى أولا، ثم أنواع تتصل بالنص نفسه الذى يبدع فئاته الخاصة به.

ب- ثانيا، فى المكان المسرحى نفسه مع المناطق المتنوعة لعمارتة.

ج- وأخيرا من خلال توزيعات الفضاء الوهمى أو الخيالى، الفضاء (الاجتماعى) فضاء المرجعية. (١)

هذه الأصول الثلاثة لتوزيع الفضاء هى على علاقة بعضها ببعض الآخر، فالتشعب النصى يمكن أن " تحاكيه " قطيعة نصية، وكلاهما يمكن أن يبدو صورة لتقسيم اجتماعى، لفضاءات اجتماعية مختلفة. وعلى العكس، فالمنصة يمكن أن تشكل تشعبا مختلفا عما يمكن أن يتطلبه النص أو يفرضه المرجع الوهمى.

(١) انظر كتابنا: قراءة المسرح ص ١٦٨ - ١٨٠

هناك حالة كثيرة الحدوث بل هى عامة، وهى الحالة التى لا يترجم فيها التقسيم النصى إلى فضاءات تقديرية، لا يمكن أن يترجم فيها إلى تقسيم مادى للفضاء: من ذلك تقابل فضاءين فى المسرح الرومانسى لا يؤدي إلى انشطار فى الفضاء لأنهما مندمجان. من ذلك وجود "مجال" للأسياد وآخر للخدم فى الفضاء الواحد فى مسرحية "زواج فيجارو". وعلى العكس من ذلك، حينما قام " روسييون" بإخراج "لعبة الحب والمصادفة" اجتهد فى تحديد فضاء للأسياد وفضاء للخدم، عن طريق اختلاف طفيف فى مستوى المنصة؛ وكانت الشخصوس تتحرك فى هذين الفضاءين المختلفين تبعاً للأدوار التى تؤديها (أدوار أسياد أو خدم) وفى النهاية استبعد الخدم نهائياً من فضاء الأسياد.

أما المسرح الكلاسيكى فهو يرفض التشعب: فخارج المنصة والمنصة منفصلان تماماً ولعل هذا كان وراء ما تم التعارف على تسميته بوحدة المكان. ولكن ليس من المستبعد أن يشكل العمل المنصى تشعباً ويعرض خارج المنصة. (١)

٣٠٦ دراسة الفضاءات الجمع :

يمكننا أن ننظر إلى وظيفة الفضاءات الجمع بإخضاعها لعدد من الإجراءات :

١- المناطق يمكن تمييزها فقط من خلال الاستعمال الذى تخصص له أو استقبال

(١) انظر إخراج بلانشون لمسرحية "أتالى" لراسين.

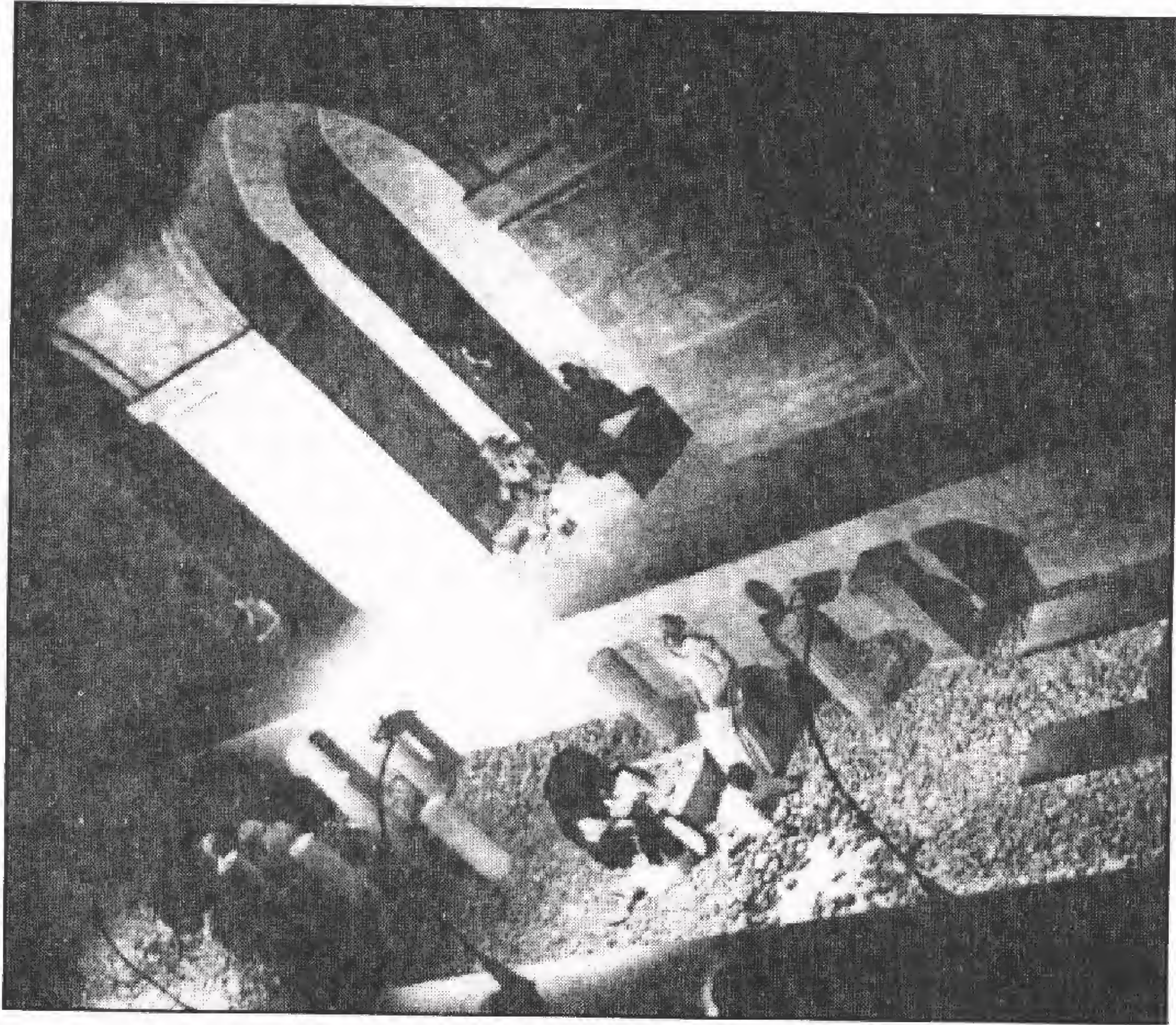
خصائص مادية متباينة. (١): بُعد، مكان نسبي، إضاءة، الخ. وأوضح مثال على ذلك مسرحية إبيدوكل لهولديرلين ومن إخراج ميكائيل جروبير، حيث تعرض جنباً إلى جنب محطة للسكة الحديدية شبه مزالة في أحد الأقاليم، وماكيت عملاق للوحة مشهورة جداً للفنان فريدريك.

ب- التقسيمات الفضائية يمكن أن تكون ثابتة وواضحة الدلالة كما في المثال السابق، أو في جميع الحالات التي تعبر فيها تقسيمات الفضاء عن التعارض "طبيعة-ثقافة": من ذلك مسرحية "المشاجرة" لماريتشو وإخراج "شيرو" حيث تتمثل المعارضة بين الفضاء "الاجتماعي" الذي يصادف فيه الأطفال البدائيون العلاقات البشرية، وبين الغابة الكبيرة المليئة بالطيور وتنيرها سماء الليل المرصعة بالنجوم. وكذلك في مسرحية شكسبير "كما يعجبك"، إخراج "بتير سين" يقوم التعارض بين المدينة طراز عصر النهضة وبين الغابة. وبالمثل فإن وجود الأرض (في الحديقة والمقبرة) يُحقق التعارض بين العلاقات الإنسانية والطبيعة الميته في مسرحية هاملت لتاجانكا (انظر الصورة ص ١٠٧) ويمكن أن تكون التشعبات متحركة في شكلها وفي مدلولها (وهو ما يحدث في معظم المسرحيات التي يخرجها بلانشون) وهناك حالة لافتة للفضاء المتحرك ذات الدلالة الواضحة ولكن شكلها يتغير بصفة مستمرة، تلك هي حالة الستارة الهائلة في مسرحية هاملت لتاجانكا، وهي نوع من السجادة الضخمة المتحركة في جميع الاتجاهات رأسياً وأفقياً وإلى الامام وإلى الخلف ويمينا ويساراً؛ سجادة على درجة من الكثافة تسمح بمرور الضوء ولكنها مع إضاءة معينة تبدو وكأنها جدار رمادي اللون تنقبض له النفس البشرية أو تمثل عمق أيقونة بيزنطية، في كل حركة من حركاتها

(١) وجود ممثلين مختلفين أو أشياء.



(١) شكسبير، هاملت، إخراج ليوبيموف
موسكو - باريس، ١٩٧٣-١٩٧٧
الستارة مجاز متحرك للمعارضة
تصوير كلود بريكاج



٢) جوتہ، فاوست
اخراج جروبیئر
باریس ۱۹۷۷.
طریق للنظر
تصویر کلود بریکاج

تشكل فضاء القهر فى مواجهة فضاء الفرد بتطلعاته إلى الحرية. (١)

ج- من الضرورى دراسة علاقة الفضاءات الجمع خلال تطورها أثناء العرض. مع جميع الحالات التى يمكن أن تظهر:

- تحرك الحدود الخاصة بهذا الفضاء.

- الاستعمال المتتابع للمناطق المتباينة (الفضاء الاليزابيتى)

- الفضاءات المتتابعة والمتزامنة فى آن واحد التى ترسم طريقا كما يحدث فى مسرحية "العصر الذهبى" من إخراج "منوخين" (٢).

وأوضح من ذلك فى مسرحية فاوست من إخراج "ميكائيل جروبير" (انظر الصورة ص ١٠٧)

- وجود فضاء آخر، قلما يستعمل أو لا يستعمل بالمرّة، مثال "المنظر الطبيعى" فى مسرحية "بعيدا عن أجوندانج" لوبنزيل وإخراج شيرو، أو أرض المقبرة التى سبق ذكرها. فى جميع الحالات، تكون لعلاقة الفضاءات قصة أو هى تحكى قصة هى إضافة أو معارضة للموضوع الأسمى . فى جميع الحالات، تنشئ علاقات الفضاءات صورا

(١) هذا الستار أيضا هو " الشبح " ، القهر المتمثل فى قانون الأب وصورة الأب المتوفى. هو أيضا مكان التجسس: أصابع تظهر من خلالها: أيادى الجواسيس تشبث بها، وهم يتسمعون الحوار بين هاملت و أوفيليا.

(٢) الفتحات الأربع يقيم فيها بالتوالى وفى آن واحد الممثلون والجمهور.

بلاغية، نوعاً من المقابلة النصية، تضاداً أو مجازاً، والمتفرج مدعو للإدلاء برأيه فى الفضاءات من خلال اللعب بالمعانى والدلالات (١).

الصعوبة القصوى التى تصادف من يتعرض لتحليل الفضاء تتمثل فى أن علم الرموز وعلم الدلالات يبدوان وثيقى الارتباط فيها، وأن السعى إلى الدلالة (إلى البحث عن المعانى) يعطل أحيانا البحث عن العلاقات الرمزية بين مجموعات الرموز. ومنشأ ذلك أن هذه المجموعات الرمزية يمكن أن يشكلها السينوجراف، ثم يقوم المتفرج بإعادة تشكيلها بشكل غير واضح، كما أن السينوجراف لديه نظرة مبهمه عن العلاقات الفضائية أو أننا، نحن المتفرجين، نجد صعوبة فى تمييز الرموز المختلطة والمتداخلة والمعقدة.

٦-٤ الفضاء - المسرح

إن مثال مسرحيات "المصطافون" و"فى انتظار جودو" و "الملك لير" يحيلنا إلى تلك الحالة الخاصة وبالغة الأهمية، وبخاصة فى وقتنا الحالى، ألا وهى حالة المسرح داخل المسرح.

يكون هناك مسرح داخل المسرح حينما يكون هناك فضاءان متداخلان أحدهما عرض للآخر. فينبغى أن يكون هناك ناظرون ومنظورون، حتى لو كانوا جميعاً منظورين من الجمهور. وإذا ما تذكرنا أن الرموز النصية هى فى الوقت ذاته أداء استعراضى وهى، أدركنا أنه بالنسبة للممثلين "أ" فإن أداء الممثلين "ب" لا أهمية له؛ كل ما هناك أنهم "أ" ينظرون "ب" وأنهم يعكسون للمتفرج رموز "ب" الذين ينظرونهم : فالمتفرج يرى "أ" ينظرون "ب" وينظره بأعين "ب".

(١) مرة أخرى، من الخطأ الاعتقاد بأن مدلول الأرض ليس له سوى دلالة واحدة، إنه (الحديقة) يمكن أن يعنى أيضا الطبيعة فى مقابل الثقافة.

وإذا سلّمنا جدلاً أن قيمة حقيقة الوهم ملغاة، أو بتعبير أصح، أصبحت سلبية، أدركنا أنه إذا تلقى المتفرج رموزاً بالناقص - من المنطقة "ا"، فإنه يتلقى رموزاً معكوسة مرتين من المنطقة "ب": ومعنى آخر يتلقى رموزاً "إيجابية" (- فى = +)؛ إذن فهو يتلقى رموزاً سلبية مباشرة آتية من "ب"، ولكنه يتلقى أيضاً رموزاً إيجابية مرت بنظر "ا". وهكذا يتكون عند المتفرج نوع من الشك، سؤال حول صحة الرموز المسرحية وحقيقتها. إن ما حدث بالضبط هو، "أننا فى مسرح" وهذا ماتقوله الرموز المعكوسة الآتية من المنطقة "ب" بعد مرورها بنظر "ا"، فى حين أن الرموز الآتية مباشرة من "ا" أو "ب" هى بطبيعة الحال سلبية، أى أن قيمتها كحقيقة فى حكم الإنكار. إن وجود "ممثلين - متفرجين" فوق المنصة كأنه تجسيد لفرض: "نحن فى المسرح، والرموز ليس لها قيمة كحقيقة إلا فوق المنصة".

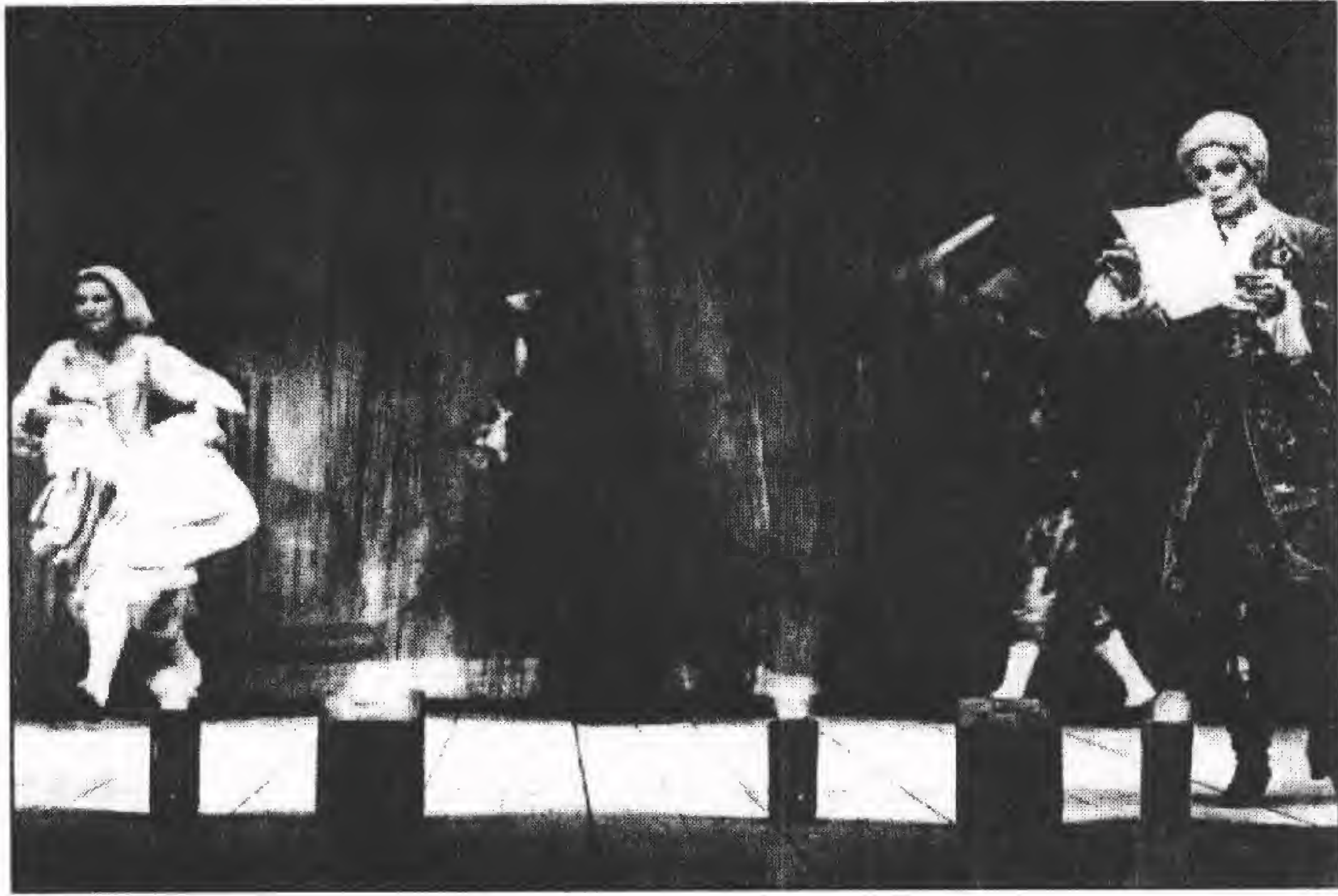
وهكذا ندرك ما يقوله المسرح داخل المسرح:

ا- نحن فى المسرح، والفضاء - المسرح داخل الفضاء الكبير هو مكان الاعلان عن المسرحانية.

ب- الذى نعلمه من هذه القناة المعكوسة، هو الحقيقة. وبذلك ندرك لماذا الأمثلة الكلاسيكية للمسرح داخل المسرح، فى مشهد الممثلين فى "هاملت" أو فى المسرح الباروكى أو فى مسرحية "الوهم المضحك" لكورنى، تشير جميعاً إلى وجود حقيقة، حقيقة مكشوفة، معروضة، فى ذات الوقت مع إيضاح لقانون المسرح. فمشهد الممثلين فى "هاملت" يكشف الجرم المخبوء، الحقيقة الخفية، فى حين يعرض فى الوقت ذاته طبيعة المسرح وقوته (١).

(١) يسجل الناقد أندريه جرين بذلك، خارق أن التمثيل الصامت القريب جداً من الواقع "التاريخى" لجريمته، يجعل الملك كلاوديوس فى حالة عدم اكتراث. فينبغى أن يكون تمثيل جريمة القتل ناطقاً أيضاً حتى يشير عنده رد الفعل المطلوب: ذلك هو المسرح بالنسبة للتمثيل الصامت.

وليس من الضروري، كما رأينا، أن يكون هناك فضاءان حقيقيان متميزان حقا فوق المنصة، أحدهما يقوم بوظيفة المسرح بالنسبة للآخر. يكفي أن تكون هناك رموز - مسرح تفرض نفسها على عدد من الممثلين الحاضرين فوق المنصة لكي يمكننا التحدث عن مسرح داخل المسرح. وهذه هي الحالة التي يُقدّم فيها مشهد لممثلين آخرين. من ذلك، على سبيل المثال، ملاحم المسرحانية في مسرحية "دون جوان" لموليير التي تنشأ من أن دون جوان دائما ما يتحدث ويتصرف من أجل "سجاناريل" متفرجا. إن وجود هذا المتفرج الخاص يجعل دون جوان في حالة مسرح داخل المسرح. وفي كل مرة يؤدي الممثل جانبا من الدور بشيء من البراعة اللافتة بحيث يبدو كأنه يمثل أمام زملائه، نكون أمام لحظة عابرة لفضاء - مسرح. ومن الطبيعي أن مثل هذا التشعب المنصبي هو من عمل العرض المسرحي، فيستطيع السينوجراف والمخرج تحقيق وحدة الفضاء بجمع وتوحيد المسرحانية. وكذلك العكس، حيث يمكنهما إقامة مسرح مع أن النص لا يشير إلى ذلك صراحة. إن المخرج "لاڤودان" يركز على المسرحانية عند برخت في مسرحية "بونتيللا" باستخدام فضاء - ألواج؛ وستريهلر يجعل فوق المنصة "مسرحاً صغيراً" في مسرحية "أرلاكان خادما لسيدتين" لجولدوني. إن الممثلين يشكلون جمهوراً دائما للمنصة الصغيرة. (انظر الصورة ص ١١٣)



جولدوني، أركان خادما لسيددين
 إخراج، ستريهلر
 بيكولوتيانرو ميلانو، ١٩٤٧ - ١٩٧٧
 مسرح فوق المنصة
 تصوير تشيميناجي

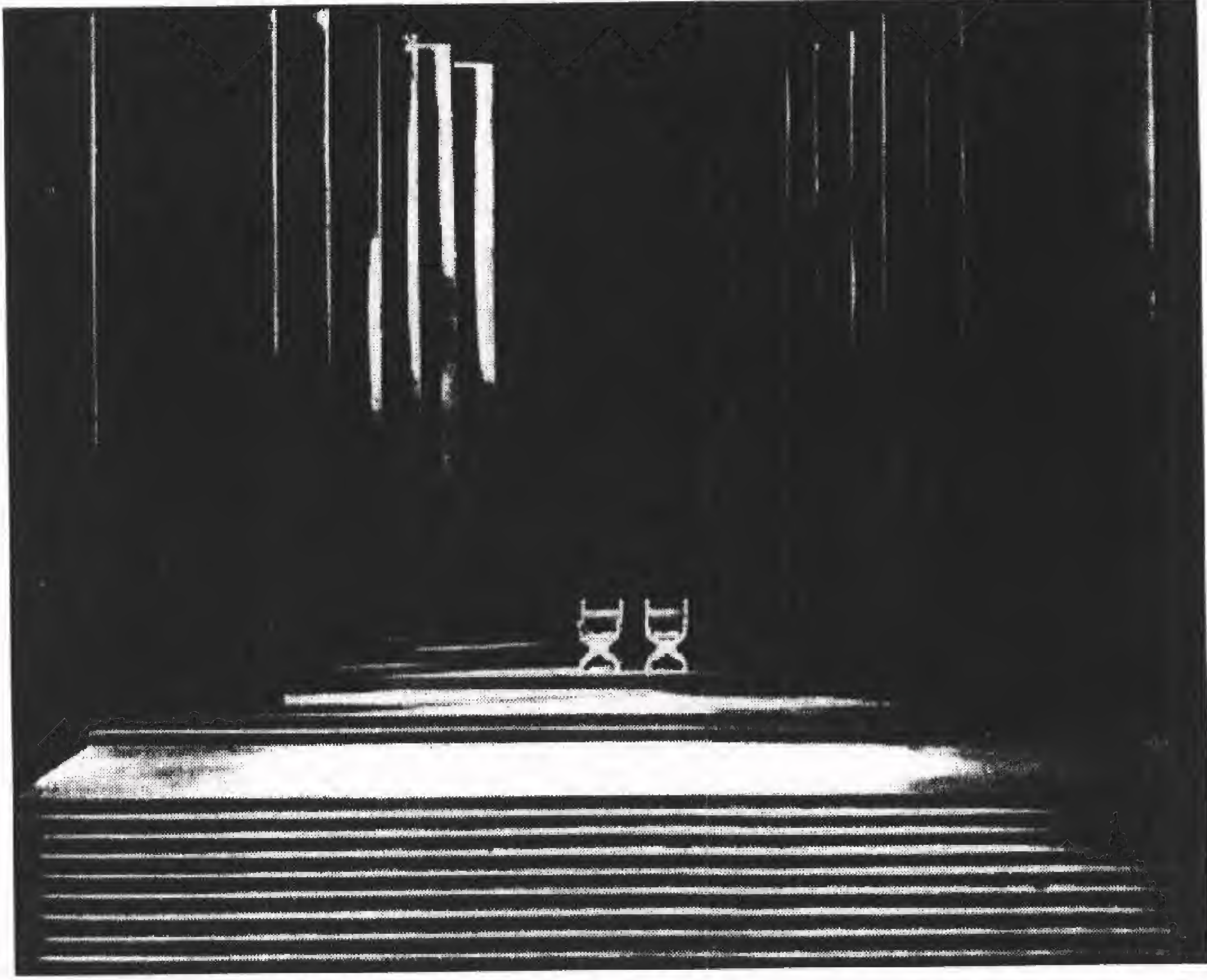
وهذا المخرج شيرو يمسخ الفضاء - العمارة فى مسرحية "المشاجرة" لما ريفو بجعل أحد الممثلين يقرأ "البرولوج" من فوق جسر يعلو حفرة الأوركستر: إن الأمير وصديقه سيحضران " التجربة المسرحية " ومن ثم ينقلونها إلى المتفرج بوصفها "بروفة" وبوصفها حقيقة. (١)

٧- الفضاء فى العرض المسرحى المعاصر

٧-١ الفضاء الفارغ.

إن تاريخ الفضاء المسرحى المعاصر يسجل نوعاً من المسيرة نحو الفراغ. إن جهد السينوجرافيا المعاصرة يتركز أولاً فى تقليص الديكور إلى أبعد الحدود أو إلغائه. إن الجديد فى المسرح الجديد، بدءاً من "كوبو" الذى كان يحلم بتخت عارٍ تماماً يسعى إلى التخفف من ثقل الديكور. (انظر الصورة ص ١١٧)

(١) نضيف أن الفضاء - المسرح يمكن أن يقتبس دون أن يستخدم منصة بالمعنى الصحيح. من ذلك الخيمة الكبيرة التى تضم الفضاء فى مسرحية "لير" من إخراج ستريهلر وتختفى فى بعض الأحيان حسب الإضاءة. صحيح أنها تشير إلى "مسرح العالم الكبير" ولكن ليس هناك متفرجون - ممثلون ينظرون الآخرين.



شكسبير: هاملت، إخراج شقوبودا
المسرح القومي ببليجيكا، ١٩٦٥
الفضاء الفارغ
تصوير شقوبودا

كان "ميرهولد" وزملاؤه الروس مندفعين في العشرينات بطفرة الثورة السوفيتية فشيّدوا المنشآت الضخمة من سلالم وجسور وغيرها من عناصر الحياة الحديثة، فضاءات فكرية وعملية في وقت واحد، قريبة الشبه بالتصوير التكميبي. كان ذلك عصر الآلة المنصّة كما عرّفها "دينى بابلية": "تركيب فضائى مستقل يمثل جواً أو أجواءً يرتبط بعضها ببعض. كان الأثاث والاكسسوارات والعناصر الثانوية والحدث نفسه، كافية لتحديد زمنيا. (١) وإذا كان مجموع العرض المسرحى المعاصر يرتبط بفراغ الفضاء، الفضاء المنصّى المناهض للديكور، فذلك لأسباب مختلفة متعارضة أو متفقة. (٢)

١-١-٧

يسخرّ الفضاء الفارغ في تغيير ظروف النظر، وتشكيل عالم منصّى يختلف عن محاكاة العالم الواقعي، ويكون عالماً مستقلاً. وسواء كان العالم المنصّى فضاءً خيالياً أو نقلاً لواقع حقيقى، فإن الفضاء يصبح المكان الذى نرى فيه "رموزاً مميزة" لاشئ، فيها يقول إنها ينبغى أن تتعامل فيما بينها، ولكن استقبال المتفرج وحده هو الذى يربط بعضها ببعض الآخر، كما أن خيال المتفرج وحده هو الذى يمدّها ويبسطها. إن الفضاء المسرحى يصبح فضاء الرموز، الفضاء السيميوتى بمعنى الكلمة؛ ففي الفضاء الفارغ كل رمز له قيمة في ذاته وكل رمز يتكلم؛ وبدلاً من أن يقول عالماً مرجعياً واحداً، يجبر المتفرج على أن يضيف عليه معنى آخر، أن يعطيه مدلولاً جديداً. إن علم الرموز وعلم الدلالة يلتقيان هنا، كما سنرى ذلك بصورة أفضل في الباب الخاص بالمتفرج.

من ثم كان التنوع اللانهائى لعمل السينوجرافيا المعاصرة؛ فانطلاقاً من فراغ معين، يمكن تشكيل كل شئ. فليس هناك إنشاءات سابقة من خلال تقليد أماكن معينة من

(١) انظر: دينى بابلية، الثورات المنصية في القرن العشرين، باريس ١٩٧٥، ص ٣٠٠

(٢) ولكن الفضاء الفارغ يمكن أيضاً أن يعنى دمار العالم. من ذلك الفضاء الفارغ في "الملك لير" يشير إلى تجوال الإنسان وشروده في عالم فقد بالنسبة له كل قانون وكل منطق.

الواقع. إن الفضاء الفارغ هو إمكانية المتفرج لكي يعمل وفقاً لما يرى، وأن يسد النقص عن طريق عمل خياله.

٢-١-٧

إن الفضاء الفارغ يساعد الفضائية الحركية على الامتداد والانبساط، فتشكيل الفضاء يمكن أن يوكل إلى أجسام الممثلين، إلى علاقاتهم. تلك هي النقطة التي التقى فيها برخت مع أرتو دون عناء أو مشقة.

٣-١-٧

يمكن للفضاء الفارغ أن يعطى عن العالم صورة واحدة، يجعل من العالم تشكيلاً متحداً. من ذلك الفضاء فى المسرح القومى الشعبى على يد المخرج جان فيلار الذى كان يتوق إلى أن يشد من أزر الجمهور فيقوى عنده الحلم الكبير، حلم الانسانية بعالم يكون فيه العالم والمسرح شيئاً واحداً.

فالفراغ إذن هو وسط مستمر ممتد متصل كما أن الفضاء يمكن أن ننظر إليه باعتباره الوسيط الذى يوحد بين جميع رموز العرض كما يفعل بين مستويات النص. مؤكداً، كما يقول "دينى بابليه"، وحدة المسرح العميقة. (١)

فى الفضاء الفارغ يمكن أن يتشكل عرض مسرحى متجانس، صورة عالم متصلح أو متوافق. وعلى الإخراج أن يجهد فى سبيل تحقيق الانسجام والوئام بين الرموز: المناطق الفضائية والأشياء وحركة الشخصوص. كل ذلك يشكل عالماً واحداً واضحاً مفهوماً. وينبغى القول بأن مثل هذه الفضائية لابد وأن تدفع بوظيفة الفضاء المسرحى إلى غايتها، وظيفة الوسيط أو الوساطة، الوساطة بين النص وبين العرض، بين المسرح

(١) دينى بابليه، المرجع السابق، ص ٢٩٢.

وبين العالم. إن الفضاء الفارغ وأدواته، على حد تعبير جان فيلار، يحقق الوسط المتوحد كأعظم ما يكون التوحد. ذلك هو النجاح العظيم الذي حققته مسرحية "السيد" أو انتصار الحب.

٢٠٧ • تمزيق الفضاء .

" فى هذا المسرح، نقض الفضاء، تصور جديد للفضاء الذى نعمل على تكاثره عن طريق تمزيقه، ننقذه خيطاً خيطاً، حتى الحبل، فتظهر تحته ثروات مجنونة. " (أرتو ، الأعمال الكاملة ج ٤ ، ص ٣١٧)

إن المسرح والسينوجرافيا المعاصرين يتعارضان مع مشروع جان فيلار؛ فلم يعد الهدف التوحيد، وإنما، وعن طريق هذا التقسيم، صورة لعدم المصالحة وعدم الوفاق . فالفضاء لم يعد وسطاً فارغاً، متجانساً، باختصار، كتصور " كانط " كفيلاً بتحقيق العالمية، وإنما مكان أو سلسلة من الأماكن المتحركة والمنفصلة، المتفجرة .

وليس من عجب فى أن نجد العرض المسرحى يتشبث ويستمسك بفكرة الفضاءات الجمع، وي طرح فى الفضاء المنصى الكلى، ليس حقيقة واحدة متجانسة، وإنما نوع من المونتاج، مونتاج فى العرض الملحمى باعتبار أنه يضع جنباً إلى جنب عناصر لا يقرب بينها المرجع، وإنما يوضح تجاوزها منهجها وطريقها. (١)

إن تفكيك الفضاء يمكن أن يذهب إلى أبعد من مجرد وجود فضاءات متعددة . إنه يمكن أن يتحدى " مركزية " العرض المسرحى وبخاصة حينما تكون هذه الفضاءات مدعوة، فى أى لحظة من اللحظات، إلى الوحدة، إما لوجود صور متتابعة تشكلها دون رابطة ظاهرة بينها (بوب ولسون)، وإما لوجود مجالات متجاوزة من الأداء بلا اتصال أو تواصل. وأوضح مثال على ذلك مسرحية إيببىدوكل L'Empe'dode للهلديرين وإخراج ميكائيل جروبير.

(١) برخت: "على المراقب أن يكون فى حالة ينفذ فيها سلسلة من المونتاج"، المرجع السابق

إن تفكك الفضاء حينئذ لا يكون شبيهاً بالمونتاج وإنما بالكولاج سواء كنا بصدد فضاءين متنافرين (لا ينتميان إلى فترة زمنية واحدة ولا إلى عالم واحد) أم أن الأشياء تظهر معاً ولا يكون لتقاربها اللامعقول من معنى إلا في عين المتفرج ؛ من ذلك الفضاء السريالي عند فوريما (كتاب الروائع) . وهكذا لا يتحقق الفضاء المسرحي باعتباره مكاناً للعرض، وإنما مكان لما هو غير قابل للعرض.

٣٠٧ . التشقت أو التفرق عن المركز

العرض المسرحي يعد، فضائياً، مشتتاً أو متفرقاً عن المركز وذلك بسبب تشتت الفضاء وتعدد المناطق الصغيرة ذات الدلالات؛ والتشتت قد يتم أيضاً بسبب تغير الحجم وعدم ثبوته، أو انحراف الأسطح ؛ وهذا يعني أن يبدو الفضاء بلاتوازن، بلا معطيات تدعم الثقة وتبث الطمأنينة، ولا يبدو فقط خالياً من المركز وإنما من المعنى بالمفهوم المزدوج لهذا اللفظ؛ كذلك فإن التشتت يساعد أيضاً في عمل التزامن الذي يشحذ همة المتفرج ويضطره إلى تجميع عناصر متفرقة؛ وتلك حالة عدد كبير جداً من العروض المسرحية. من ذلك تبين تركيز النظر الذي يقرب عناصر ليست من مستوى واحد. ففي " روميو وجوليت " لشكسبير وإخراج " كارميلو بينه "، يرى المتفرج لوحة ضخمة بها أكواب هائلة وياقة من الزهور الحمراء ارتفاعها ثلاثة أمتار، في هذا الديكور يتطور شخوص (يحلم بها شكسبير الوهمي النائم على حافة المنضدة) يجلسون على شرائح السندويشات. وفي " بستان الكرز " لتشيكوف وإخراج ستريهلر، يمر قطار لعبة عند أقدام الشخوص؛ وفي " أ.أ.أ. " لآداموف وإخراج بلانشون نرى الفتى آداموف جالساً وسط حفارات آبار بترول صغيرة (صورة لآبار البترول التي كان يملكها الأب) .

وتكون العروض أيضاً متفرقة عن مركزها بفعل اقتباس فضاءات أخرى (مسرح الشرق الأقصى، والياباني بنوع خاص، والليزابيتي والقرن السابع عشر، الخ.) وهو اقتباس يعمل ضد المكان المنصّي والفضاء الحالي للعرض المسرحي؛ ونضيف إلى هذا التعارض تعارضاً آخر: يكون تشكيل الفضاء معارضاً للرموز الأخرى في العرض

المعاصر؛ معزولاً عن سياقه التاريخي، فينقل العرض بأسره.

إن ما يحدث للمتفرج في كل مرة هو ذلك التردد، الذهاب والإياب بين نطاقين للرموز، وهو ذهاب وإياب بمثابة مفتاح للاستقبال المسرحي المعاصر.

٠٤٠٧ . تجاوز الأضداد .

إن الصفة المميزة والدهشة في الفضاء المسرحي المعاصر هي اختفاء الأضداد، إذ إن عمل السينوجراف يكمن في تجاوز حدود المتناقضات. فالتضاد " منصة - قاعة " في سبيله إلى التلاشي. فمن المخرجين من يخلط بين المتفرجين والممثلين (منوخين، بيتر بروك، رونكوني) كذلك فإن المفتوح والمغلق، المرتفع والمنخفض، والداخل والخارج، كل ذلك يعمل معاً وفي جو من التناقض. فمن المستحيل أن نحدد الديكور الذي صممه كلود لومير لمسرحيات موليير، هل هو داخلي أم خارجي؛ كذلك بالنسبة لمسرحية المشاجرة لماريفو أو "بعيدا عن هاجونداج" من إخراج شيرو. إن تردد الاستقبال، والشك والسؤال المطروح أبداً هي الثمرة المباشرة لهذا التجاوز لحدود الانقسام الثنائي. وهذا المخرج ليوبيموف في إخراج مسرحية "هاملت" وبفضل الستارة المتحركة يظهر خارج المنصة كأنه موجود على المنصة؛ إن البلاط بأسره موجود حينما يلقي هاملت مونولوجه الشهير ، أو يعرض خارج الزمن: فهذا مونولوج آخر يلقيه هاملت طفلاً عند أقدام والديه. إن هذا اللعب بالأضداد يجعل من الفضاء المسرحي فضاء للحرية بكل أبعادها.

٠٥٠٧ المسرحانية

حتى إذا كان الفضاء المعاصر مرجعياً ومحاكياً، فهو أيضاً وأبداً فضاء مسرحي والتمثيل فيه يغلب على المحاكاة. تمثيل قائم يستثيره فراغ الفضاء حيث أجسام الممثلين تتحرك في حرية، ويستثيره حياد العمق وغياب الديكور مما يضيف على عمل الأجسام وضوح الرؤية. وهذا الفضاء الملحمي عند برخت موسوم بصفة دائمة بالرموز المطروحة، رموز المسرحانية: مصادر الضوء الظاهرة للعيان (١)، وآلات تغيير المناظر، والإعلانات.

إن العرض المسرحي المعاصر يعمل أساساً على الفضاء. وهو بدلاً من أن يوحد، يحطمه، بدلاً من أن يجمع أشتاته، يفقده التماسك والصواب، يمنع اعتباره كلا منطقياً، منظماً. والمتفرج وقد أصبح، مادياً، جزءاً من الفضاء وفي بعض الأحيان يتعرض لهجومه، يجد نفسه مضطراً، ليس لاستقباله، وإنما لقراءته وفهمه، وأحياناً لإعادة تشكيله. إن الفضاء المسرحي، بالمعنى الأول للفظ، هو مسافة، أو حفرة بين الرموز وبينه.

وفي كثير من الحالات، يكون الفضاء بالنسبة للمتفرج سؤالاً بلا جواب؛ إن الفضاء المسرحي، أكثر من الكلمة، هو الذي يجبره على إعادة النظر في علاقاته الشخصية بغيره من البشر وبالعالم. وفي هذه النقطة، ليس للفضاء الملحمي أية ميزة أو تميز، وجميع أشكال العرض المعاصرة (فيما عدا الأشكال الهجين الفاسدة للطبيعة الجديدة في مسرح البولفار) قد جعلت من الفضاء ليس فرضاً وإنما اقتراحاً. إن الذي يطرح العروض المسرحية الكبرى، إنما هو شاعرية الفضاء - النص والأشياء التي تشغله؛ نقد لفكرة العرض ومفهومه، نقد يمكن أن نقارنه بما يسعى إليه المصورون في المدرسة الجديدة. إن الفضاء المسرحي المعاصر قد جعل لكي يجعل المتفرج يعدل عن المضى في النظر إلى العالم مستعينا بالشفرات التي علّمت له. إن الفضاء المعاصر يطرح على بساط البحث، وبوسائل شتى، شفرات الاستقبال المعتادة ويبين نسبيتها، ويسمح برؤية العالم بطريقة مغايرة. ومع كل، فثمة معارضة تقوم بين المخرجين الذين يدفعهم تفضيلهم للصورة حتى ولو كانت ممزقة محطمة، إلى إظهار العالم وكأنه لعبة لطيفة للظواهر، وبين المخرجين الذين يعتبرون الفضاء مكان عمل، مكان تغيير خيالي للأشياء، يحوى المتفرج نفسه.

(١) برخت: "عن طريق إضاءة تمثيل الممثلين وأدائهم بحيث إن آلات الإضاءة تقع في حيز الرؤية بالنسبة للمتفرج، فإننا نكسر عنده الوهم بأن ما يجري أمامه حقيقي (كتابات حول المسرح، ج٢، ص ٤٣٧).

الفصل الثالث

الأداة المسرحية

١ - خشبة المسرح والاداة

إن ما يسمح لنا بالتعرف على وظيفة الفضاء فى خشبة المسرح - ككل وبشكل شديد الوضوح - هو الآداة . فالعبور من الفضاء المنظر إلى الفضاء الشكل يفترض حضورا ليس لنسق قائم تتضافر فيه العناصر النظرية لتكون مكاناً واقعياً فحسب، وإنما لأدوات غير مترابطة لا تمثل قطعاً اكسسوارية ، بل تعتبر عناصر ذات دلالة بالمعنى الصحيح للكلمة .

مع ذلك ينبغي أن نحاول تعريف ماهية الآداة المسرحية :

١ - ١ من الشيء إلى الآداة :

من الصعب تعريف الآداة فى حد ذاتها فقاموس لاروس يعرف الآداة بوصفها "شيئاً موجوداً خارجنا (....) ، شيئاً موضوعاً فى المقدمة بما له من سمة مادية . " وهو قول لا يفى بالغرض ، أما برجسون فيعتبر الآداة "مكملاً" للنشاط الإنسانى، ويذهب إلى أبعد من التعريف السابق قائلاً : " معرفة أداة ما ، هى معرفة كيفية استخدامها" ، ومع ذلك فهذا التعريف غير كاف حيث هناك كثير من الأدوات التى يعرفها المرء دون أن يعرف كيفية استخدامها ...

لنقل إذن بإيجاز إن الآداة ليست شيئاً ما فحسب، أو إنها شىء أعيدت صياغته وتمت أنسننته بفعل استخدام الناس له، وإن لم يكونوا قد خلقوه بأنفسهم: "لا تصير قطعة الحجر أداة إلا إذا أصبحت ضاغطة للورق." (١)

كل ما يوجد على خشبة المسرح يكتسب بفعل الأمر الواقع سمة الأداة ، فالأداة المسرحية شيء أعيدت صياغته وتركيبه من خلال النشاط المسرحي ، وكل ما يوجد على خشبة المسرح - وإن كان شيئاً موضوعاً هناك صدفة - يصبح ذا دلالة بمجرد وجوده في الفضاء المسرحي الذي تكون بفعل النشاط الفني المسرحي . ونستطيع أن نفهم الأهمية التي أولاها الإخراج المسرحي المعاصر للأداة، من خلال أنها لا ترجع إلى نمو نزعة الاستحواذ المرتبطة بالحضارة البرجوازية متباداً إلى " استهلاك يربط شيئاً فشيئاً الوضع الاجتماعي بملكية الأدوات " - مما هو واضح - فحسب وإنما أيضاً لأنها ترجع إلى تطور التجسيد الفني المعاصر في اتجاه بناء الفضاء المسرحي شعرياً .

وإذا أردنا أن نعرف الأداة المسرحية بشكل أكثر دقة ، لأمكننا القول بأنها شيء ذو شكل على خشبة المسرح ، و يمكن للممثلين التعامل معه (أيا كان نمط هذا التعامل) . ومن الممكن أن تضم الأدوات عرائس الماريونيت وإن كانت عملاقة - والنافذة التي تفتح ، والأحذية سواء كان الممثلون يرتدونها أو يخلعونها - والمائدة أو أى عنصر آخر من الديكور إذا كان الممثلون يحركونه - والديكور نفسه لا يتكون من أدوات، فقطع الأثاث لا تعتبر أدوات إذا كان الممثلون لا يحركونها. بل يمكننا القول بأنها تتحول إلى أدوات بفعل العمل الخلاق للممثل الذي من شأنه أن يصنع أدوات من أشياء لا تنتمي إلى عالم الأدوات ولا يمكن تسميتها بهذا الاسم ، مثل قطعة ديكور مثلاً ، أو قطعة ملابس (ياقة أو كم يتم جذبه) ، أو أجزاء من جسد الممثل نفسه ، أو حيوانات (٢) ، بل وبشر (٣) ، فكل ذلك يمكن أن يتحول إلى أدوات من خلال التجسيد ، والأشياء ذات الأحجام الضخمة يمكن أن تصبح أدوات بعد تصغيرها. وأحياناً نجد حالات محدودة يصعب فيها معرفة ما إذا كان الشيء ، أو الكائن ، أداة أم لا ، إلا أن الشك في هذا الوقت يصبح مثيراً في حد ذاته . ومثيراً لألف سؤال .

يمكن أن نعتبر الأداة المسرحية بمثابة علامة ، فى حالة ما إذا كانت تقوم مقام شىء ما من الواقع ، ومن خارج الفضاء المسرحى . فى هذه الحالة تصبح الأداة جزءاً من فضاء مادى هو بمثابة إطار مرجعى لها ، وفى الوقت نفسه تحيل إلى شىء ما فى الواقع فتقوم مقامه وتكون " أيقونة " . هكذا يمكن أن يشمل الشك الأداة مثلما يشمل العلامة الأيقونية كما حاول أن يعرفها أمبرتو ايكو Umberto Eco . (٤)

ونستطيع تعريف الأداة المسرحية وفقاً لوظيفتها ، حيث يتم اختيارها (الأداة) على يد منتج العلامات (ايكو) ، أو الممارس؛ للتعبير عن شىء ما يؤخذ لذاته ولشىء آخر غيره ، ويرى ايكو فى هذا الفعل " مستوى أول من الدلالة النشطة " . ويطلق عليه اسم "إظهار" (٥) . بهذا تصبح الأداة المسرحية التى تم تعريفها وفقاً لوظيفة الإظهار بمثابة " دال و مدلول فى آن واحد لفعل الدلالة " كقاعدة عامة (٦) ، تُعتبر العلامات المسرحية متفقة مع مادة مدلولها ، فكما يقول ايكو " تُصنع الأداة من حيث كونها تعبيراً خالصاً من المادة نفسها التى يصنع منها الدال الكامن بها . (٧)

١-٣-١ الأداة بوصفها قريناً أو تقليداً

فى البداية ، لا تُعتبر الأداة المسرحية هنا علامة ، بل أداة مثل كل الأدوات؛ إلا أنها تتحول إلى علامة عندما تُخلع عنها عملية النفى المسرحى وظيفتها كأداة فى العالم ، لتصبح تلك الوظيفة خيالية ، أو بمعنى أدق متخيلة . فى " جريمة قتل فى الكاتدرائية " (ت . س . اليوت) يُعتبر معرض شعاع القربان المقدس قريناً لذلك الذى يستخدم فى القداس فى الكنيسة المجاورة لنا مثلاً ، فهو قرين له ، أى تعبير تتطابق فيه الوظيفة والتظاهرة المادية (Token) مع النمط أو ربما تتم إعادة إنتاج هذا النمط بشكل لا نهائى دون تغيير (أوراق نقدية ، مقعد فى مطعم صغير) . أو من الممكن أن تكون الأداة تقليداً ، أو بعبارة أخرى أداة تنتج تقريباً أغلب خصائص نمطها ، مثل المقعد أو العملة النقدية التى أشرنا إليها كمثال فيما سبق ، حيث تكون

الأداة أوراقا نقدية مزيفة يتم تمزيقها على خشبة المسرح (فى هذه الحالة تكون الأوراق المزيفة تقليدا للنقود الأصلية ، وهو تقليد لا يحوى بالطبع خصائص الأداة نفسها . وتتحكم النسبة التسهيلية فى العلاقة بين التوافق والنمط فى حالة القرائن والتقليد ، أى أن " التوافق المعبر يتفق مع نمطه المعبر الخاص بالشكل الذى صاغته الشفرة " ؛ وهكذا فإن شكل المقعد هو الذى يتم تقليده ، والسمات المشكلة لحرف ثابت مثل d، يتم تشفيرها مسبقا وبالتالي يمكن إعادة إنتاجها فى أية أبجدية أخرى .

٢٠٣٠١ / الأداة : علامة /يقونية

يمكن أن نعتبر الأداة المسرحية بمثابة صورة أيقونية ، كأن يكون الستار الملون مثلا مشيرا لمكان خيالى أو مترجما له . فى هذه الحالة ، لا يتفق التوافق المعبر مع نمط تم تشكيله سلفا (وإذا حدث ذلك فإن التوافق المعبر هو الذى يخلقه أو يشكله) ، إلا أنه " يتوافق مباشرة مع مضمونه الخاص " ، وبعبارة أخرى فإنه يشيع " معنى " أو عدد ما من وحدات المعنى التى تم تنظيمها سلفا . فى هذه الحالة نحن بإزاء النسبة التصعبية ، أى أن العلاقة بين النمط والتوافق لا تتم عن طريق تنظيم ما للشكل بل عن طريق تنظيم المضمون . أما فى حالة العلامات التى تتحكم فيها النسبة التصعبية، فإن المضمون الثقافى هو الذى يبعث على تنظيم التعبير ، أى أن مجال الدلالة هو الذى يكيف العلاقة بين العلامة والأداة .

ووفقا للصيغة التى يستعيرها أمبرتو ايكو من بارت ، فإننا بإزاء " كوكبة نصية " تشيع - أو يمكنها أن تشيع - كوكبة " من المضامين . " (٨)

فى تلك الحالة لا يمكننا القول بأن العلامات الأيقونية تمتلك " الخصائص الفيزيقية نفسها للأداة " ، بل إنها تُعمل " بنية إدراكية مماثلة لتلك التى تثيرها الأداة " (مثل الحصان المرسوم بالقلم الرصاص) . يتعلق الأمر إذن بـ " مؤثر بديل " (٩) ومن هنا تكون وظيفة الأداة المسرحية وظيفه " إثارة مبرمجة " (١٠) .

ونستطيع أن نتتبع نقد ايكو للعلامة الايقونية (وبشكل أدق لأيقونية العلامة وسمتها الطبيعية) دون تحفظات ، من خلال تأكيد سمته التقليدية . ولا تتشابه الأداة المسرحية مع الأداة الأصلية بعالمها الذى ينبغى عليها تجسيده إلا وفقا لمواضع الشفرة الإدراكية التى تسمح للمتفرج بمعرفة أداة ما ، وبؤية شكل امرأة مثلا فى بورترية ما ، أو سهم فى شكل أداة على الأرض .

لكننا فى المسرح لا نستطيع أن نذهب بعيدا فى تدمير العلامة الأيقونية. وقد قدم لنا أمبرتو ايكو أيضاً مفتاح هذا الجدل عندما كتب قائلاً : " إن الوحدات الأيقونية تفقد وضعها إذا ما خرجت عن سياقها (الذى نحدده نحن) ، وبالتالي تفقد انتماءها إلى شفرة ما ؛ فالعلامات الأيقونية خارج سياقها ليست بعلامات ، بل إنه من الصعب أن نفهم سبب دلالتها فى الحالة التى لا تتطابق فيها مع الأداة المعبرة عنها . ولم يتبق لنا إذن إلا أن نستنتج أن " النص الأيقونى " بدلا من أن يعتمد على شفرة ما فإنه يعتبر بمثابة عملية " تأسيس شفرة " . وتستدعى تلك العبارات ملحوظتين:

(١) فيما يتعلق بالمسرح ، فإن العلامة الأيقونية لا تكون أبداً معزولة، بل إنها تعمل دوماً وفقاً لسياقها ، أو لوضع سياقها المشهدى والمتخيل .

(٢) بما أن المسرح ممارسة فنية فإن عملية بناء العلامات الأيقونية هى عملية "تأسيس شفرة " ، أى أن الإخراج المسرحى يستفيد جيداً من الشفرات الموجودة من الأصل (شفرة مسرحية وشفرة إدراكية) ، إلا أنه يغير أيضاً فى ظروف عمل تلك الشفرات ، ومن هنا يبدأ إبداع شفرات جديدة .

ويتضح أن التقابل ليس جذريا :

بين القرائن والتقليد من ناحية ، والصور التى تعمل كمثير بديل من ناحية أخرى، فجميع النقلات مسموح بها بداية من ظهور السلاح الأبيض المأخوذ من متحف ما إلى الأشكال المصنوعة من الكرتون ، بل وإلى اليد الآدمية الممدودة فى شكل قبضة ، ومن الطير المطهو ذى الرائحة اللذيذة إلى الدجاجة المصنوعة من البلاستيك . ومن إحدى

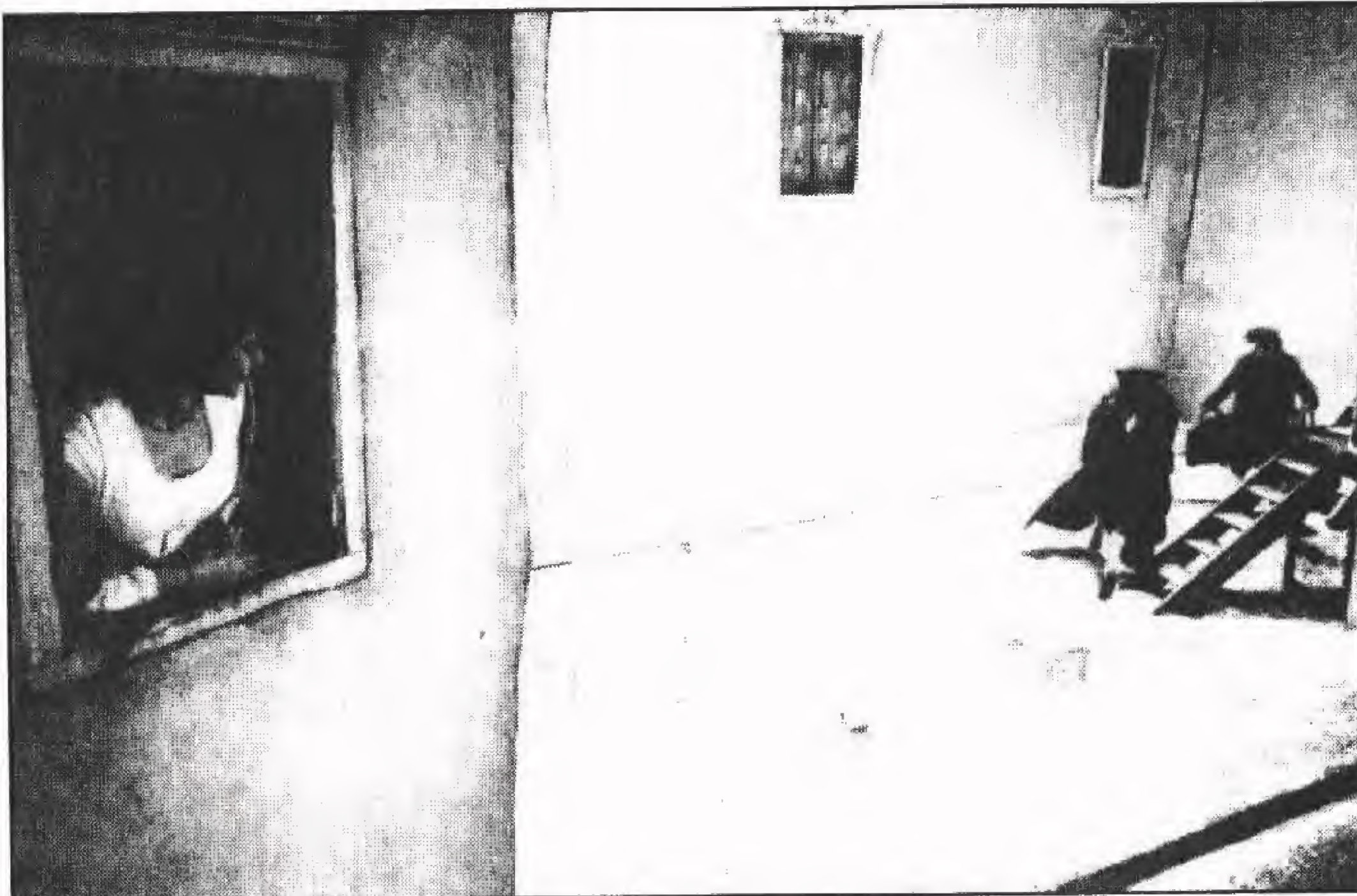
سمات الفضاء المسرحى المعاصر الذى يفتقد الاستمرارية هى حمل علامات من طبائع مختلفة ، بعضها من القرائن والتقليد والبعض الآخر مؤثرات بسيطة ، وغالبا ما يكون المزج فى هذه الحالة مقصودا ، فالعلامة الأيقونية تستخدم بشكل أو بآخر فى تخفيف الطبيعية (naturalisme) التى يشيعها نسق ما من القرائن و التقليد شديد التنظيم ، وهكذا تصبح علامة هيكلية ما مضادة فى تأثيرها لنسق طبيعى ما ، وفى عرض " كاترين " Catherine (لأراجون Aragon وفيتاز Vitez) ، وإلى جانب الأدوات المطبخية والطعام الواقعيين تماما ، كانت توجد المكينة التى لا تكنس إلا أنها تجسد (ايقونيا) عكاز العاجز . وفى عرض " كامبييللو " Campiello (لجولدوني Goldoni وستريهلر Strehler) ، كانت هناك بقعة مياه صغيرة على خشبة المسرح تدل ايقونيا على القناة الفينيسية :

ومنذ عهد جون - لوى بارو Jean - Louis Barrault وجسد الممثل أصبح قادراً على تجسيد الحصان الغائب مثلاً .

٠٤٠١ وظيفة مزدوجة للأداة المسرحية

على عكس الأداة - فى الواقع - التى إذا كانت لها وظيفة العلامة فإنها تكون وظيفة واحدة فحسب ، فإن الأداة المسرحية لها دائماً ، وبالضرورة ، وظيفتان على الأقل :

(١) ابتداء ، تُعتبر الأداة المسرحية قائمة مقام أداة من الواقع ، وهو جانب من المسألة لا يمكن إغفاله . وإذا استعرنا مثالا من نص غير مسرحى لكنه غنى بالمسرحانية ، لنسبنا أن نتساءل عما إذا كانت خوذة دون كيشوت تشبه الخوذة الحقيقية حقاً أم تشبه الآنية المستديرة (وهى الحقيقة) ، وذلك لأنها تقوم مقام الخوذة وتؤدي دورها . وأيا كانت طبيعتها فالأداة المسرحية تقوم مقام أداة من الواقع حتى وإن لم يفلح المتفرج فى تعرف أية أداة تكون . فى هذا الإطار ، تصبح الأداة المسرحية على الدوام أيقونة لشيء ما ، ومع ذلك فكلما " أيقونة "



كلمة مبهمه دوما ، فالأداة هي أيقونة فى حالة إذا ما كانت تقوم مقام شىء ما ، لكنها فى الوقت نفسه تستطيع أن تتشابه بدرجة أو بأخرى - أو تشير على الأقل - مع أداة ما من الواقع سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . ويعتبر هذا -غير الإيهام- مصدرا لكثير من التشويش حيث يمكن أن تقوم كومة قمامة فى عرض ما مقام مجتمع ما منهار فى خيال المتفرج فى حين أنها لا تتشابه معه من الأصل . (١١)

(ب) بخلاف ذلك ، فللأداة المسرحية وظيفة خاصة ، أو عدة وظائف خاصة :

فمثل أية علامة (وفقا لبيرس Peirce) ، يمكن أن تكون الأداة المسرحية فهرسا أو أيقونة أو رمزا . وتكون " فهرسا " عندما تكون هناك علاقة استمرارية بينها وبين شىء آخر ، كأن يكون التاج ، وهو علامة الملك ، مشيرا إلى الملك دون أن يتشابه ذلك مع الملك ، أو كأن يكون السرج مشيرا إلى الحصان دون أن يتشابه معه ، مثلما كان حزام العفة الذى ترتديه ديدمونة فى عرض " عطيل " الذى أخرجه زاديك Zadek . إن الأداة المسرحية هي إشارة إلى ما هو متخيل ، فتستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح و لكل ما حكم عليه بالمكوث خارج الخشبة المسرحية أو بأن يكون غير مرئى (مثل الراية بالنسبة إلى الجيش ، والكأس بالنسبة إلى الوليمة الغائبة) .

يمكن أن تكون العلامة المسرحية أيقونة لشىء ما ، ويمكن أن تتشابه مباشرة مع شىء ما ، فبورترية الملك شارل الثانى فى مسرحية " رى بلا " Ruy blas لهوجو يعتبر علامة أيقونية مزدوجة لأنه يقوم مقام لوحة بورترية للملك ، ولأنه فى الوقت نفسه يشبه الملك شارل الثانى ، وكذلك تقوم مائدة الملك لويس الثالث عشر مقام مائدة ما وتتشابه مع إحدى موائد الملك لويس الثالث عشر . حتى وإن صح ما يقوله ايكو حول مفهوم العلامة الأيقونية فإن ذلك لا ينتقص من حقيقة أن أية أداة على خشبة المسرح مصممة كى تتشابه مع أداة ما من الواقع أو كى تحل محلها .

فى نهاية الأمر ، يمكن للأداة المسرحية أن تكون رمزا لواقع مَادى أو معنوى ، كأن يكون علم أحمر رمزا للثورة ، أو يكون الصليب رمزا للمسيحية أو للفداء ، شريطة أن تكون الصلة بين الأداة وما ترمز إليه صلة - وفق عبارة بيرس Peirce - نابعة من علاقة عشوائية بدرجة أو بأخرى إلا أنها محددة بشكل مسبق ومشفرة بدقة .

فى الحالات الأعم ، لا تكون الأداة المسرحية علامة مزدوجة فحسب ، بل تمثل الثلاث وظائف التى عرفناها فيما سبق . فالبجعة المصنوعة من الكارتون على خشبة المسرح تقوم مقام :

١- بجعة من الكارتون (أى لعبة من الواقع)

ب- أيقونة لبجعة حقيقية (أى الحيوان الحى)

ج - فهرس لمساحة ممتدة من الماء

د - رمز لـ " النقاء " أو لـ " الشعر " .

أمام تعقّد وظائف الأداة المسرحية ، يصبح من المثير للاهتمام أن نحل محل مفهوم العلامة غير الملائمة بدرجة أو بأخرى بمفهوم الوظيفة السيميائية . فى هذا السياق نستطيع القول بأن الأداة المسرحية بمثابة ملتقى طرق أو مزج للوظائف السيميائية، أى أنها -بمعنى أصح- نص . (١٢)

٥٠١ أداة - نص و / أو وحدة معني

لا يخلو طرح مشكلة نظرية من حلها وإنْ انْ غاية من الصعوبة. ومنذ اللحظة التى تصبح الأداة المسرحية فيها نصا ، أى بناء مركبا ، يصبح من الصعب اعتبارها وحدة منفصلة يمكن دراسة تألفاتها المتعددة . من هنا ينبغى علينا ترك هذا التناقض النظرى جانبا مؤقتا؛ فسوف نجتهد للتوصل إلى ما إذا كان من الممكن اعتبار الأداة المسرحية -مثل النص- ملتقى طرق لـ "أداءات " خاضعة لعدد من الشفرات مع الأخذ فى

الاعتبار بأن تمثل الأداة على أنها وحدة معنى أو على أنها كلمة ، يسمح باستيعاب وظيفتها الدلالية والتركيبية والبلاغية .

لذلك سوف نسمح لأنفسنا باعتبار تمثل الأداة المسرحية على أنها وحدة معنى ، كما لو كان تعريفا إجرائيا مناسباً حتى وإن كان التحليل الدقيق يرى فيه نصاً منظماً وليس مجرد كلمة .

٢- جمالية الأداة المسرحية

٢-١ الأدوات الجمالية

إن الأداة المسرحية - بوصفها نصاً - تجسد عنصراً جمالياً مشابهاً لما يمكن أن نجده في لوحة من الفنون التشكيلية ؛ وبهذا المعنى يمكن ألا تختلف وظيفتها جوهرياً عن الوظيفة التي تقوم بها أداة ما في عمل تصويري ، عن طريق :

أ- وضعها في المساحة وعلاقاتها المكانية بما يحيطها .

ب- سماتها المميزة، من ألوان وأشكال وأبعاد هندسية ، وكذلك علاقات تلك السمات بجملة اللوحة؛ فهكذا يصبح لون قطعة الملابس الفلانية عنصراً جمالياً في اللوحة المشهدة، ج - فهي " تعنى " (أو يمكن تحليلها بوصفها تآلفاً من وحدات المعنى) في علاقتها ببقية المساحة اللوحية . (١٣)

وتعتبر أدوات مثل العَلَم و التاج وإحدى عناصر الملبس ، أدوات جمالية ، ليس فقط لأنها تشكل جزءاً مادياً من تجسيد ما ، ولكن لأنها علامات داخل لوحة تعنى ما تعنيه وسط علامات أخرى . إنها شكل / معنى .

ومن الواضح أن العلامة / الأداة ليست لها قيمة جمالية على خشبة المسرح (أى شكل / معنى) إلا في علاقتها بعناصر العرض الأخرى (مساحة ، شخوص ، أدوات أخرى) . فمن هذه الناحية تُعتبر نصاً فنياً لا ينفصل عن نص آخر أكثر عموماً، هو

٢٠٢ /التغير الديناميكي

بطريقة ما ، تشكل الأداة خلال وظيفتها الجمالية تجسيدا فى صورة لوحة ، بل إنها تجعل من هذا التجسيد صورة ، فتحدد مساحة الصورة المسرحية على أنها متحركة وعلى أن الأداة فيها يمكن أن تجد مواقع عديدة يعنى أنها يمكن أن تقوم وظائف جمالية مختلفة تبعا للحظات العرض . لكنها يمكن أيضاً أن تكون عنصرا دائما يؤدي إلى تركز صور عديدة ، وبهذا المعنى تكف الأداة عن إعطاء العرض المسرحى وضعا خادعا ، أو ضيقا ، ككتاب للصور أو للوحات المتعاقبة ، حيث يمكن أن تصبح الأداة جزءا لا ينفصل عن عمل بصرى ما لا يتسابق مع اللوحة المرسومة بما أنه يتأسس على التغير الديناميكي . فهل يعنى هذا أننا نقترّب من عالم السينما ؟ الإجابة ستكون بالنفى طالما أن الأداة - كما سبق ورأينا - تستدعى باستمرار الوضع المادى لعلامات العرض وتشير إلى تطابق الدال والمدلول . هكذا يصبح القطار الصغير فى مسرحية " بستان الكرز " (تشيكوف - سترلر) قطارا / لعبة بحق ؛ فهو يعدل لوحة الشخصوخ بشكل أكيد (الفصل الثانى) ، إلا أن أسلوب العرض كله يتغير وفقا لذلك . فكما يجد المتفرج نفسه أمام ستار العروض الجديدة مرغما على الحول ، نجد محورين مختلفين (حيث لا يتطابق حجم القطار مع الشخصوخ) فى الوقت نفسه الذى يُواجه فيه المتفرج إدراكا واقعيا لحشبة المسرح حيث تشكل الشخصوخ تجمعاً حول أداة. لا تدوم جملة هذا المشهد ، فالقطار يمر ويذهب ، وتشكل صورة مسرحية أخرى بعد رحيله ، وهى صورة تعيد بناء بصريا سابقا تم تعديله بفعل الوجود المؤقت لتلك الأداة غير المألوفة :

٢٠٣ . بقايا المعنى

يتضمن التساؤل عن الأداة المسرحية التساؤل عن وظيفتها الجمالية ، حتى وإن كنا بصدد رؤية غير جمالية بدلا من أن نشاهد رؤية لها كل خصائص ما هو " جميل " ،

وحتى وإن كان العمل الجمالى يدور فى إطار القيم المضادة لمثل الاستخدام المعاصر للقبّح و للنفايات . فدور الأداة فى العرض المسرحى المعاصر غالبا ما يقوم على توصيل الرعب أو الفوضى وعدم التجانس ، مثلما نجده من خلال الفضلات الأدمية والآلات المكسورة وأكوام القمامة والخرق وأقمشة الشيفون والأدوات مزيفة الجمال و القيمة والأسلوب الغرائبى المزيف وطراز الكيتش Kitsch ، فجميع الأشكال الحديثة للتدهور الجمالى -ابتداء من انكسار الحصون التقليدية- لما هو جميل يمكن أن نردها فى الأصل إلى مسار الإخراج فى التعامل مع الأداة . وتتم ممارسة هذا العمل من خلال شفرة مضادة حيث يمكن اعتباره بمثابة عنصر يوجد داخل شفرة ما لكنه لا يتخذ معناه إلا داخل شفرة مختلفة. (١٤)

٣- تحويل الأداة المسرحية إلى دلالة

إذا كان من العادى أن نعتبر العلامة النصية للأداة بمثابة وحدة معنى فى النص المسرحى ، فإنه يمكننا - كما رأينا - أن نتعامل مع الأداة المسرحية بوصفها مدلولاً لتلك العلامة النصية ، إلا أننا سوف نحاول إجراء عملية توسيع للأقطاب تمكّننا من التعامل مع الأداة المسرحية بوصفها معادلاً لوحدة المعنى / الأداة فى النص ، وبعبارة أخرى فإن العرض المسرحى إذا كان معادلاً لخطاب منظم ، فإن الأدوات (مثل الشخصى) بداخل هذا الخطاب ، تمثل وحدة معنى. ومع ذلك فسوف نحذّر من اعتبار الخطاب النصى والخطاب المشهدى متناظرين ، بل لن نذهب إلى اعتبار أن لكل وحدة معنى / أداة نصية ، وحدة معنى / أداة مشهدية تقابلها ، إلا أن التوازيات والتآلفات ستسمح بالأخذ فى الاعتبار بوظيفة الإخراج المسرحى.

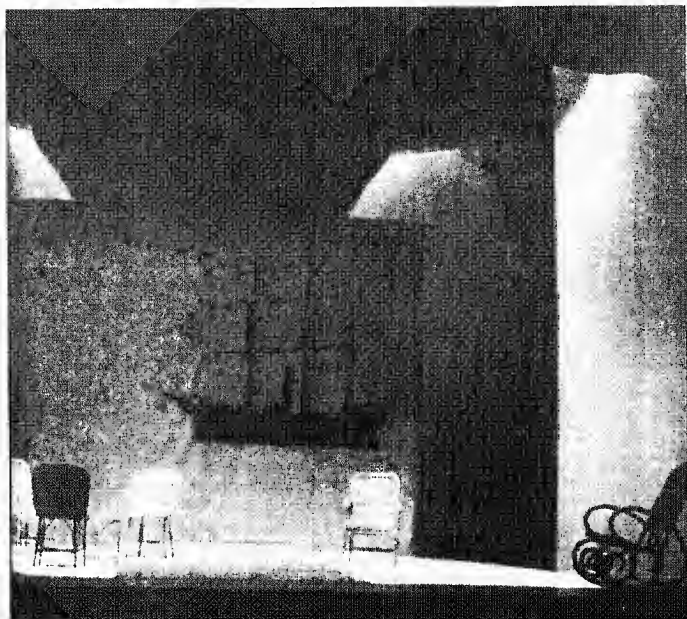
١٠٣ الأداة النصية

إذا كان عمل الدراماتورج (على الأقل النظرى منه) وعمل مصمم السنوجرافيا يهتمان بالأدوات بوصفها نسقا منظما، فإنهما يقومان على رصد تفصيلى يكون المدلول فيه أداة قابلة للتجسيد ومتطابقة مع تعريف الأداة المسرحية الذى أوردناه قبلاً،

وسواء كان موضع تلك الأداة معروفا مسبقا أنه فوق خشبة المسرح أو خارجها (بل إن لم يكن لها إلا وضع مجازي) فإن ما هو مشهدي وما هو خارج المشهد يشكلان جزءا من الفضاء النصي نفسه، وما من منطق لتمييزهما كل عن الآخر قبل العمل في العرض المسرحي .

ولاشك أن تلك مهمة غير بسيطة وغير واضحة ، وهي تنتمي في الأصل إلى عمل الإخراج المسرحي الذي من شأنه أن يقرر في حالات الشك ما إذا كان ينبغي اعتبار عنصر ما على أنه أداة أم لا . من ناحية أخرى، فقد عرضنا كيف لا تتخذ الأداة -بمعناها السيميائي الدقيق ، وبوصفها علامة - لها معنى إلا داخل سياقها، مما يؤدي إلى استنتاجين ؛ أولهما أنه ما من غنى عن استخراج الأدوات النصية وفق ترتيبها في النص ودون اغفال السياق، حيث الترتيب والسياق ضروريان لتشكيل ذهنية المعنى، وهو عمل مختلف تماما عما يقوم به مدير خشبة المسرح مثلا مجمعا الأدوات التي يمكن أن تكون صالحة للاستخدام في العرض ، وثانيهما أن هذا الاستخراج لا يمكنه إلا أن يؤدي إلى مقترحات في الإخراج بما أن السياق المشهدي يعدل معنى الوحدات/الأدوات نفسها.

بعد ذلك يصبح من المفيد أن نحدد قوائم تصنيفية (des zeleués) تسمح بتصنيف الأدوات في عدد ما من المجموعات - مع الأخذ في الاعتبار بأن تلك القوائم ليست طبعا جميعها ملائمة لكل النصوص، وهي ليست أيضا صالحة للاستخدام في كل أنماط العروض المسرحية .



قصة الظهيرة اكلوديل ، إخراج فيتازد الكوميدى فرنسي، عام ١٩٧٥
 نموذج مصغر لقارب مثل القطار الشهير في بستان الكرز
 تصوير زوجيه فيولي

يمكن تصنيف الأدوات فى مجموعات من العلامات المميزة للشخص وللشخص المسرحية (مثل ليوبوف Lioubov فى "بستان الكرز" لتشيكوف وأدوات الترحال ، أو سيزار دو بازان Cesar de Bazn فى "رى بلا" Ruy blas ونقود الطعام) أو المميّزة لنص مسرحى (وجود "الكتاب" فى "بستان الكرز" ، ووجود الحياة الحيوانية فى "الملك لير") (١٥) أو لعمل فى مجمله ، مثل أدوات القمار والخمر عند تشيكوف، أو أدوات الطعام عند هوجو .

تتنمى الأدوات النصية إلى مجالات سيميائية متنوعة وفقا للنصوص ووفقا لمواقع تصنيفها المطروحة ، مثل مجال الطعام والأدوات المصنعة والحاويات والأدوات المستخدمة فى التنقل والأدوات ... الخ .

يمكننا - بل ينبغى علينا - أن نبحث عن انتمائهم إلى مجموعات من وحدات المعنى المترابطة disjonctifs (١٦) وهى أنواع من الأفضية التى تتخذ أشكال الثنائيات المتوازية : الخارج / الداخل . فطرة / ثقافة ، إدماج / لا إدماج ، شعب / لا شعب ، تقييم / لا تقييم .

وتسمح تلك المحاولات التنميطية بتحديد الأدوات المميزة للشخص وللنصوص ... الخ ، بل أنها تسمح قبل كل شئ ببناء مجموعات دالة و"أفضية درامية " ، قابلة لمساعدة المخرج المسرحى ومصمم السونوجرافيا فى اختيار أدواتهم المشهدة وفقا لما يرغبون توضيحه : مثل الشفرة المسرحية والوظائف النفسية للأدوات (١٧) ، أو استخدامهم الانثروبولوجى فى علاقته باستخدامهم الاجتماعى (طبيعة / ثقافة ، التى، والمطهو من الطعام ، المصنوع يدويا والمصنوع آليا ... الخ)

بعض الملاحظات : هذا النمط من العلامات المميزة لا يتخذ معناه إلا داخل الوظيفة
النتابعية للأدوات : مثل تردددها ، وتكرار ظهورها ، ونقط ظهورها ، وموقعها فى
التتابع النصى .

ويؤدى تعدد التصنيفات الممكنة مع هذا التنميط إلى ضرورة حدوث اختيار للمخرج
المسرحى ، ذلك لأن ما سبق يعتبر إجراءات منيرة لكنها غير حاسمة . وهكذا نرى من
جديد كيف أنه من السذاجة أن نعتقد أن كل شئ مكتوب فى النص ، وأن المخرج ليس
عليه إلا أن "يترجم" النص بإخلاص ، فإذا كان كل شئ مكتوباً بالفعل فليس كل شئ
يمكن عرضه .

٤٠١٠٣ منظومات الأداة النصية

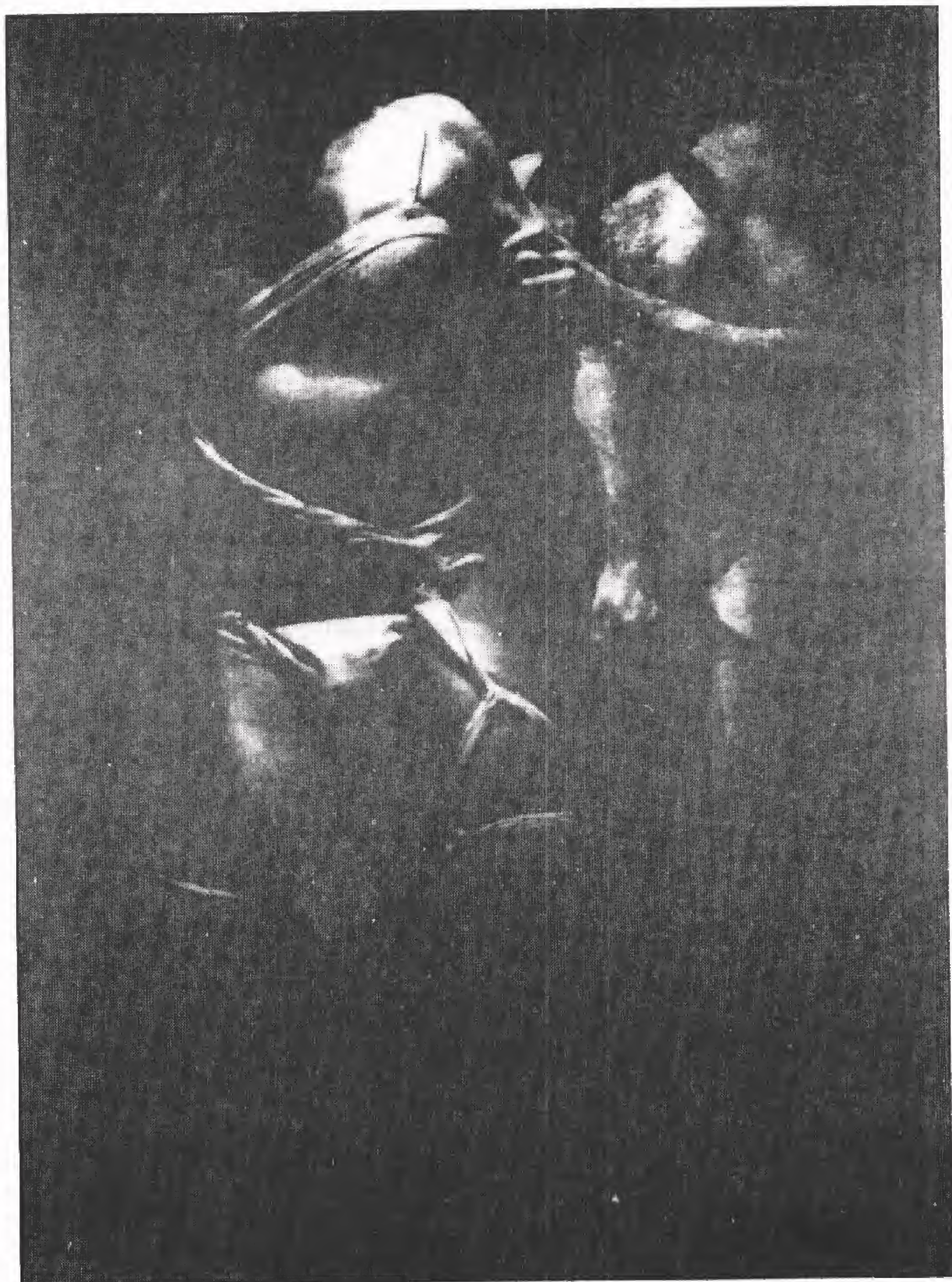
لنعرض الآن بعض الأمثلة للمجالات السيميائية / للأداة . ففى منظومة الطعام
فى "مسرح الحجرة" لقينا ثير ("نينا، هذا شئ آخر") ، نجد أن النص كله يحتوى
مجالات لعلاقات التناظر حيث يلعب الطعام دورا حاسما . والتناظر الأول يقع بين التى
والمطهو، وهو تناظر يدور حول شخصية سباستيان الذى "يتلقى" من امرأة الصحراء
الطعام التى لا يحبه ، ألا وهو البلح ، بينما هو يعطى أخاه وصديقه طعاما
مطهوا ومعدا بفن. وهنا يعبر الطعام فى الحالة الأولى عن العلاقة (الجنسية) مع المرأة
، وهى علاقة مجازية فى أصل الطعام (المرأة الجزائرية التى تبعث بالسلة) . بينما
يعبر فى الحالة الثانية عن العلاقة بالأم ، وهى علاقة مبتورة لأن الأم توفيت ، مما يحدد
التبادل فى الحالة الأولى فقط . والتناظر الثانى يكمن بين الفطرة (البلح) والثقافة
(وجبات الأم) ، وهى علاقة مصطنعة فى إطار أن وجبات الأم "مصنوعة" مثل ما أن
علاقة الحب مع الأم المتوفاة يتم "بناؤها" من جديد.

فى النهاية تصل هدية البلح إلى الثنائى الشاب ("الذى يحبه") ، بينما يكون
الأخوان قد تبادلا موقعيهما ، حيث يعد الأخ الأوسط الطعام المصنوع المجهز مسبقا

مثل البطاطس المهروسة المحفوظة فى أكياس - ويكف عن كونه موقعا لعلاقة الحب مع الأم ، ولا يبقى إلا الإشارة لتحول الطعام إلى السياق الاشتراكي الحديث .

فى كل النص ، تتم الإشارة إلى أداة "الطعام" من خلال لغة شديدة الوضوح ، لدرجة أنه من الممكن عدم إظهارها على المسرح . وفى الحقيقة إن العرض الذى أخرجه چاك لاسال اختار أن يعرض الطعام لكن فى غاية من التكتم حيث تم تجسيد منظومة الطعام فى تعقدها ، وكذلك التناظر بين الطعام الذى نبحث عنه فى الخلاء / الطعام المصنع على خشبة المسرح .

أما غياب الأداة المادية فى المسرحيات الكلاسيكية ، وخاصة تلك التى كتبها راسين Racine ، فنستطيع أن -نجزم فيما يتعلق بها- بطغيان أجزاء الجسد الإنسانى ، فعند استخراج ترددات الأداة فى "فيدرا" نجدها كلها متكلمة ، فجميع الأدوات تقريبا عيون وأيادى وأذرع وأجساد وأقدام .. الخ (١٨) ، من هنا نتعرف على اشكالية الجسد المتشظى الذى يصل إلى منتهاه خارج خشبة المسرح ، فى شكل التناثر ، والتشظى إلى ألف قطعة من جسد هيبوليت .



ومن الواضح أن المخرج لا يستطيع - إلا بصعوبة - أن يجسد مشهديا تلك الأجزاء المتشظية من الجسد: مما يعنى أنه سيكون لزاما عليه أن يجد معادلا لما يمكن تجسيده، وهو مثال جيد لما يمكن أن تكون عليه "الإثارة المبرمجة" (من خلال الإيماءة فى أغلب الوقت) التى لا يمكن -لعلاقتها مع الأداة النصية- أن تنبنى إلا على مستوى المدلول: "كوكبة من العلامات التى تقرر مضامين معتمدة." ومع عدم القدرة على إيجاد معادل مباشر، قام فيتاز Vitez فى إخراجه لـ"فيدرا" أو "بيرينيس"، ببناء شبه - أدوات خلال الإيماءة الجسدية والكلمة، بل وخلال ابتكار أدوات عشوائية أو مخلقة، مثل الملعة ذات الدموع، وهى أدوات قادرة على إعطاء معادل للتشتت الجسدى الراسينى. (١٩)

٢٠٣ دلالية الأداة المشهدية بالدلالة

١٠٢٠٣ إجراءات

إن الخطوة التحليلية الأولى هى تلك التى تقوم أثناء العرض على صنع قائمة محتملة بقدر الإمكان من الأدوات / العلامات . وهى مهمة صعبة تقتضى استخدام جهاز فيديو وعدد كبير من الصور الفوتوغرافية ، أو تقتضى -إذا لم يتسن الحل الأول - حضور عدد كبير من ليالى العرض .

أما هذه فمهمة مراقبة وملاحظة عسيرة حيث ينبغى التوصل وسط زخم من علامات العرض المسرحى إلى الأدوات التى تلفت انتباه الناظر. ومن الواضح أن مهمة تعرف الأداة هذه - على الأقل فى العرض المسرحى المعاصر - ليست من السهولة بمكان ، حيث يمكن التردد فى تسمية الأداة، فهل مثلا نعتبر العصا المستخدمة كعكاز عكازا؟ أم عصا ؟

وهناك ملحوظة مبدئية : بما أن التعامل الأول مع الأداة -بالنظر إليها- يؤدى إلى عزلها ، وفى الوقت نفسه "تسميتها" ، فإنه من الواضح أن مدلولها الشامل فى عيون المتفرج ، بل المتخصص فى علم السيميوطيقا ، يكون أيضا فى مستوى أولى .

وبعد هذا المستوى ، يمكن فهم الأداة باعتبارها علامة ، وهو المسار نفسه الذى يجرى مع المعنى فى المجال السيميائى وإن كان ذلك ينم عن مفارقة ما . من هنا يقفز إلى عيون المتفرج معنى أول شامل ، كأن تبدو الأشياء "عصا" أو "قبعة" أو خرقة ببساطة . فبهذه الطريقة نرى الأداة فيما بعد بوصفها علامة ذات وظائف معينة مثل ما تحدثنا عنه فيما سبق .

وكى ننتهى من هذا الشق ، ينبغى العودة إلى مجال الدلالة حيث تعنى الأداة ما تحويه من كوكبة من وحدات المعنى . ويتم تحميل كل ما تقع عليه عين المتفرج على خشبة المسرح أو كل ما يلحمه ؛ بالدلالة فإذا كانت أداة ما تجسد معنى ما على خشبة المسرح فإن ذلك يكون بهدف خدمة الخيال، إلا أن ذلك يؤدي أيضا - وقبل كل شئ - إلى نقل معنى فى ذاته . وتنقل الأداة بجميع سماتها هذا المعنى ، أما مهمة المتفرج فتكمن فى الأخذ فى الاعتبار بتلك السمات أيا كانت .

تعتبر الأداة المشهدية وحدة معنى متعددة الدلالات بشكل خاص، فلا يتضمن معناها المكتسب وحدات المعنى التى تنتمى إلى التحديد اللغوى فقط (٢٠) ، بل إن مستواها المادى وسماتها الملموسة تعطيها ثراء شبه لا نهائى. فى هذا السياق، ما من شئ مصنوع بلا غرض ، فالكل يحمل معنى ؛ الخاصة (الشراء الشعبى للخشب ، الفقر الصناعى للبلاستيك (٢٢) أو شفافيته، رقى الحرير أو الدانتيل) ؛ اللون (هناك شفرة للألوان تختلف من ثقافة إلى أخرى ؛ بخلاف التأثير النفسى المختلف للألوان الدافئة والباردة)؛ الصناعة (أدوات من الصناعة اليدوية أو مصنعة آليا)؛ الأصل (أدوات جديدة أو مستعملة أو معدلة)؛ تكوين الأداة (إذا كان يشير مجازا إلى حقبة ما من التاريخ أو إلى طبقة اجتماعية ما) ؛ عمر الأداة واستخداماتها (٢٣)؛ الشفرات الجمالية والاجتماعية التى تسمح بقراءة الأدوات (رجوعا إلى لوحة مصورة مثلا أو إلى مهنة ما). يمكن أن تكون الأداة المسرحية حقلا لبحث شبه لا نهائى وفى غاية الخصوصية ، من شأنه توضيح مهمة إخراج مسرحى ما وأسلوبه ومضمونه الفكرى والايديولوجى. لكن هذا البحث الذى ينبغى الخوض فيه تفصيليا يمكنه أن يفقد الطريق

إلا إذا تم وفقا لعلاقته بتوظيفية fouctiaer الفضاء المسرحى .

٢٠٢٠٣

ربما يكون من المثير للاهتمام أن نوضح كيف تنتمى الأداة إلى وحدات المعنى المصغرة ما ، أى إلى منظومة ما من وحدات المعنى ، وكيف أن كل سمة مميزة للأداة تنتمى إليها وحدة ما من المعنى أو عدة وحدات (٢٤). بيد أن وحدات المعنى المتعلقة بالأداة المسرحية يمكنها أن تنقسم إلى مجموعتين :

١- الأداة أداة من القصة الخرافية ؛ أى أن لها معناها فى تلك القصة ، وتنتمى سماتها المميزة إلى الدور الذى تلعبه فيها ، فتاج الملك ، ومسدس القاتل ، وحوض الماء الذى يتم فيه إغراق الطفل فى مسرحية "العمل فى المنزل" ، هى كلها سمات مميزة مصممة مسبقا يخضع العرض لها وفقا لبعض الحدود. بهذا المعنى ، يتم تحديد الأداة المشهدة مباشرة بفعل وجود الأداة النصية .

٢- الأداة هى أداة مشهدة مادية ، وهى بهذا تمتلك سمات مميزة نتجت عن المهمة العملية لمصمم السنوجرافيا والمخرج ... الخ .

وتنتمى السمات التى استخرجناها فيما سبق إلى إحدى هاتين المجموعتين ، أو يمكنها أن تنتمى إلى إحداها .

نستطيع إذن أن نستخرج وحدات معنى ملائمة متغيرة ، بل هى فى مرتبة أعلى من ذلك ، موضحة بمعناها المباشر ومعناها المجازى خلال عمل الممارس المسرحى ، وخلال الفعل الإيمائى والكلامى للممثل الذى يجرى الاختيار أو التحويل الدلالى (٢٥) ، فالممثل هو الذى يختار وردة من وسط باقة وهو الذى بيده تحويل عصا إلى صولجان حكم إذا أمسك بها وفقا للصورة التقليدية للملك حامل صولجان الحكم .

نستطيع أن نرى كيف تتكون تآلفات العناصر الدالة فى المشهد . ويمكن أن نصف الأدوات ، الوحدات المصغرة ، التى ينتظم المعنى فيها فى شكل وحدات معنى (٢٦)

مرتبطة بالسّمات المميزة للأدوات ، وفقا للمجالات السيميائية التى تنتمى إليها مثلها فى ذلك مثل عناصر العرض الأخرى . هكذا ، تنتمى أداة كنت Kent فى مسرحية "الملك لير" إلى مجموعة أدوات التعذيب؛ بما أنها مصنوعة من الخشب ، وكذلك مجموع الأدوات والسّمات المميزة المرتبطة بشخصية كنت Kent. و نرى كيف يمكن بناء مجموعات دالة بمساعدة التحكم فى الوحدات المصغرة للأدوات. وهكذا، يصبح تاج الملك لير (للمخرج ستريلر) فى نقطة تقاطع بين مجموعتين رئيسيتين، هما :
أ-مجموعة (طبقة من العلامات) تحمل وحدة معنى "الملكية" (وهى مجموعة تحتوى مثلا الصولجان والبالطو الملكى ... الخ) ب- مجموعة تغطى المجال السيميائى للجروتسك الكرنفالى ؛ من واقع الخامة (الكارتون المذهب) والشكل (تاج تقليدية للملك الفول)، ويمكن تقسيم هذه المجموعة نفسها إلى اثنتين ، وهما : الاحتفال الكرنفالى والسيرك .

٣٠٢٠٣ بعض المترقيات

يبدو أن الإخراج المسرحى يصنع الأدوات ويستخدمها خلال بناء مجموعات تصنف هذه الأدوات . من هنا نستطيع أن نميز الأدوات كالتالى :

أ- أدوات مرتبطة بالفضاء المسرحى وتساعد فى تشكيل هيكله (مائدة ، ستار، كرسي ... الخ). وأفضل نموذج لذلك قد أوردناه قبلا ، وهو نموذج ستار "هاملت" من إخراج تاجانكا .

ب- أدوات مرتبطة بالشخصية الدرامية ، فقد كان يقوم بريشت ببناء أدوات يمكنها أن تكون بمثابة أثر لنشاط الشخصية الدرامية وحياتها ، ومثال ذلك الملابس والعربة الشهيرة للأم شجاعة (٢٧).

ج- أدوات مرتبطة باستخدام معين لخامتها : مثل الخشب المستعمل ، والنسيج ، فهما من سمات العروض الملحمية (٢٨)، مثلما أن المعدن والبلاستيك من سمات عروض فورمان و واجدا.

ولا ينبغي لتلك القائمة الموجزة أن تحد من المسألة ، حيث يمكننا أن نلاحظ ارتكازها فعليا على سمات مميزة للأدوات، إلا أنها تركز أيضا على علاقة الأدوات بعناصر العرض الأخرى . وفى الوقت نفسه فإن تلك المجموعات هى مجموعات دالة .

من ناحية أخرى ، نستطيع أن نشكل مجموعات منظومات مكونة من عناصر ذات مضمون مشترك ؛ وهكذا فإن الأدوات الحاملة لوحدة معنى "وجبة " يمكن أن تصبح فى مجموعة واحدة مع أدوات حاملة وحدة معنى "رفاهية".

وليست هناك قائمة نهائية أو باقية على الدوام، بل إنه من صميم عمل ممارسى المسرح ، وبينهم المخرج؛ بناء مجموعات جديدة دالة لا يمكن التنبؤ بها ، وتكون منيرة للمتفرج . وينعكس الإدراك المسرحى لتلك المجموعات الجديدة على عالم المتفرج الذى يتبع قانونا معروفا دلنا إليه تحليل الفضاء المسرحى . وتنقسم الأدوات بطريقة تسمح بقراءتها وفقا لشفرات جديدة أسسها الإخراج المسرحى (٢٩). ولفهم موقع عمل الإبداع الفنى بالطريقة نفسها التى نفهم بها عمل التجسيد التصويرى بإمكانياته الكامنة اللانهائية .

ونرى مباشرة كيف أن تحليل وحدات معنى هذا النمط (تفكيك الأدوات - إلى وحدات معنى ، وبناء مجموعات مختلفة يمكن أن تنتمى إليها الأدوات- وحدات (٣٠) أو وحدات المعنى) يؤدى مباشرة إلى إيضاح التوظيفية التركيبية والبلاغية للأداة المسرحية .

إن الأداة المسرحية ليست معزولة ، بل إنها تسند - بوصفها مجموعة - سمات مميزة (دوال) ، وعلاقات تركيبية مع عناصر العرض المسرحى الأخرى. أما بوصفها وحدات مصغرة من المعنى، فيمكن أن تنتمى الأداة المسرحية إلى وحدة معنى ما أو إلى أخرى ، أو إلى مجموعة ما من وحدات المعنى ، ويمكن إذن أن يكون لها توظيف مجازى متواصل مع عنصر أو آخر من العناصر المكونة للمجموعة نفسها؛ ويمكن أيضا أن يكون للأداة المسرحية توظيف مجازى إذا كانت نقطة التقاء لمجموعتين مختلفتين .

تعتبر الأداة التي تمثل عنصراً من عناصر الخطاب المسرحي أداة "ملفوظة" من خلال من يبثون هذا الخطاب ، فالأداة في النص المكتوب يرسلها الكاتب المرسل ، ومن المهم معرفة إذا ما كانت هذه الأداة توجد داخل الحوار والإرشادات المسرحية أم داخل إحداها فقط .

أما الأداة في العرض المسرحي فيرسلها المخرج المسرحي (ومصمم السنوجرافيا) ، فهما اللذان يبنيانها ويختارانها وينتقيانها من بين أخريات، ثم يضعانها في النور بمعناها الحرفي أو المجازي ، ويعزلانها على خشبة المسرح أو يضعانها مع أخريات . هكذا ، فإن الشجرة في "في انتظار جودو" هي شجرة "ملفوظة" خلال النص الذي كتبه بيكيت (في الإرشادات المسرحية)؛ أما في الفضاء المسرحي لعرض كريجكا ، فهي مبنية ومعزولة ومسلطة عليها إضاءة حيث توجد في موقع شبه مركزي .

يتم اختيار الأداة المسرحية من داخل قائمة مفردات بدائية أو قديمة (أدوات قديمة) ، أو من الماضي (أدوات مستعملة) ، أو ضحلة (أداة بمثابة قرين أو تقليد لأداة من الحياة اليومية واسعة الاستهلاك ، مثل حلة الطهي أو أواني الطعام الكبير ... الخ) ، أو جمالية أو كيتش Kitsch ، أو أداة مستحدثة ، أو موجزة للمعاني ، أو مفجرة لها ، وللقارئ أن يغفر لنا هذا المجاز الذي من شأنه توضيح عمل مصمم السنوجرافيا بتعبير كتابي . أما الأداة بوصفها عنصراً أسلوبياً ، فيمكنها أن تُعزل أو تتألف مع أدوات أخرى وفقاً لقوانين مماثلة لتلك الخاصة بالتركيب الكلامي . ويستطيع مصمم السنوجرافيا أن يصهر تلك الأداة داخل مجموعة ، أو داخل لوحة بحيث تكون الأداة مجرد جزء منها ؛ ومثال ذلك "الحماقات البرجوازية" (إخراج بلا نشون) حيث تبنى الأدوات لوحات تتسم بالتجانس ، وكذلك في كبرى العروض الطبيعية حيث وجدت الأداة موقعها بوصفها عنصراً من الديكور الذي تقتصر فيه الدلالة على المجموع . ويمكن أيضاً أن ينطلق مصمم السنوجرافيا من الأداة دون علاقتها بسياق الديكور أو الأدوات الأخرى ، وهنا تصبح الأداة موسومة بغرابتها عن المجموع ، كأن نجد زهرة فوق

قمامة مدينة أو فوق مفرش مائدة طعام ، أو كأن نجد ورودا سخيقة عند قدمى الأبطال التراجيدين .

وآخرًا فإن مرسل الأداة هو الممثل الذى يتحكم فيها ، فإليه ترجع الكلمة (وليس الخطاب) ، وفى داخل كلمته هذه تُدرج الأداة وحدة المعنى :

أ- بوصفها قرينا أو امتدادا لكلمته الملفوظة : حيث نجد كلمة " صباح الخير " الملقاه أثناء رفع القبعة ، وكلمة " شكراً " التى يلقيها شحاذا واضعا فى جيبه قطعة نقود معدنية أو ورقية ، وكلمة " هيا " التى يلقيها المسافر ممسكا بحقيبته .

ب- بوصفها إحلالا مجازيا لكلمة غائبة أو معاقة : كأن يمد العاشق يده بباقة ورد لأن لسانه محرج ، أو كأن يقدم تيتوس الى بيرينيس وردة بطريقة خاطئة فتسقط أرضا (فى عرض فيتاز) تعبيرا عن عدم قدرته على إنهاء علاقتهما .

ج- بوصفها ضدا للكلمة : كأن يضع دون جوان يده على ساق إيليفر فى الوقت نفسه الذى يوجه فيه إليها كلمات مريعة ، وهكذا فإن الأداة الساق - المطروحة كعنصر مستقل عن جسد المرأة - يتم بناؤها كأداة خلال إيماءة الممثل فى الوقت نفسه الذى تشير فيه إلى استمرار الرغبة بينهم .

فى عالم الأدوات هذا - الذى هو عالم العرض المسرحى أيضا - يكمن دور الممثل فى رسم الأداة خلال الكلمة أو الإيماءة ، أو فى عزلها بهدف تكوينها ؛ وهكذا يصبح جبل التدريبات الرياضية فى عرض مسرحى^(٣١) بمثابة أرجوحة أو ثعبان أو جبل ألعاب أو قيد ، وذلك وفقا للإيماءة التى توظفها . ولا يكتفى الممثل بتحديد طبيعة الأداة (تسميتها) خلال الإيماءة ، بل أنه يوضح وظائفها أيضا .

لكن العلاقة اللفظية بين الممثل والأداة لا تقف عند حدود الإرسال اللفظى ، فالممثل هو الذى يوضح الوظيفة التركيبية للأداة المشهدة بدرجة لا يستهان بها .

٥- مجال تركيبية الأداة

مثل جميع الأدوات الأخرى ، تمتلك الأداة المسرحية فى الأساس سمات مميزة غير بشرية وغير متحركة (٣٢) ، إلا أن الممثل والممارسين الآخرين يستطيعون أن يؤدوا أدوارهم خلال تلك السمات المميزة إلى الدرجة التى تؤدى إلى قلبها . وبعبارة أخرى) تستطيع الأداة أن تتوافق مع جميع المواقع التركيبية وليس مع تلك التى تنتمى إليها وحدها ، أى تلك المواقع الخاصة بالـ " أداة " التى ما هى إلا ملحق ببساطة .

٥-١ الأداة الملحقة

إن الأداة المسرحية مصنوعة حتى تكون " مكملًا " لسلسلة من عمليات البناء/الهدم (٣٣) ، والتحكم التحويلي الذى يُعتَبَر من المكونات الأساسية للنشاط الإبداعى للممثل ؛ فهذا الأخير يمكنه أن يكسر كوبا ، ويمكن للممثلة أن تلعب بالكرة ، مثلما تصنع الخطيبة الشابة من الثلج دوامة فى مسرحية " كامبيلو " (لجولدونى وستريلر) . ويعتمد هذا النشاط على التحكم فى الأداة والتمثيل بها بل وتحويلها أيضا ، فالمصفاة الموضوعة فوق الرأس تصبح غطاء رأس ، أى أنها تصبح أداة لتحكم ما " يجعل منها " شيئا (مختلفا) لتكون العملية المشهدة أيضا عملية تركيبية للمعنى .

يمكن أن تكون الأداة أداة يتم التحكم فيها بهدف الوصول إلى مرسل إليه بشرى ، كأن نرفع ذراعا فى مواجهة خصم ما ، أو نناول طعاما أو نقودا إلى من يتلونا . تصبح الأداة هكذا شيئا هو " وسيط " لعلاقة بآخر ، ومن هنا فإن الطعام الذى يوزعه نبيل أجنبى على جيرانه بمناسبة زفاف ما فى عرض " كامبيلو " هو أداة تتحول فى هذه الحالة إلى وسيلة لعلاقة غير مباشرة .

وفى " الأخيرون " (لجوركى و بانتيه) يجتمع شمل العشاق القدامى بشربهم الخمر سوبا أو كل على حدة . ومن النادر عامة ألا يصاحب التحكم فى الأداة - ذلك التحكم الذى يصنع من الأداة ملحقا أو مكملا - فظا آخر من الوظائفية يجعل منها بمثابة هبة إلى المرسل إليه - وفى عرض قديم لرواية " مدام بوفارى " من إعداد وإخراج جاستون باتى ، تغلق إيما مزلاجا ضخما بحركة عنيفة أثناء دخولها غرفة فى إحدى الفنادق مع عشيقها ليون ، ويجعل هذا التعامل مع المزلاج من ليون المسكين سجينا حيث يصبح المزلاج أداة لفعل يعتبر المرسل إليه فيه هو العشيق :

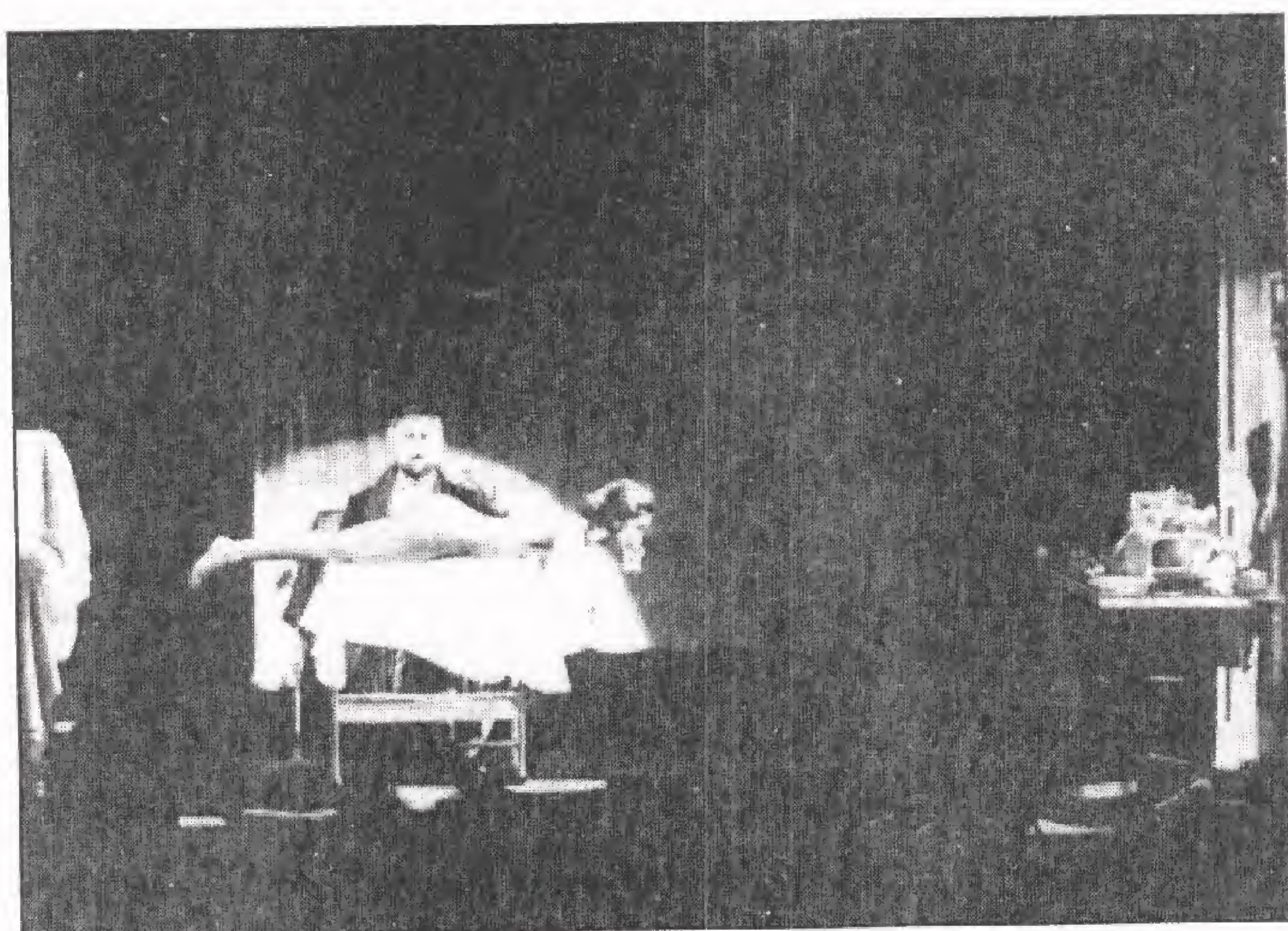
إيما تغلق المزلاج كي تسجن ليون

وفى إخراج ستريلر لـ " الملك لير " ، يقوم الملك أثناء تقسيمه مملكته بين ابنتيه بـ

تمزيق نسيج الخريطة (المثلثة لمملكته)

ويعطي نصفها لكل فتاة

من ناحية أخرى ، نستطيع القول بأن كل مرة يصبح الكائن البشرى فيها أداة لتعاملات مماثلة لتلك التى نقوم بها مع الأشياء ، فإنه يصبح أداة بدوره ، وفى مسرحية " صاد " لكارميلو بينى مثلا تخرج النساء من الجعبات وتُنزع عنهن أوراق التغليف بينما تتحول إحداهن فيما بعد خلال الإيماءة إلى سلسلة من الأدوات مثل الباب الذى ندفعه والهاتف (حيث تصبح قدمها محل السماعة) والآلة الكاتبة واللحم الروستو الذى نقطعه قبل أن نتذوقه. ويلعب تركيب المعنى هنا دورا مع التناقضات الدلالية المتحركة وغير المتحركة (٣٥). وببدو تركيب معنى الأداة إذن بوصفه حقل بحث مثيرا للاهتمام ؛ وفيما وراء السمات المميزة ، ينبغى أفراد قائمة بالأفعال التى تعرّف التحكمات أو التعاملات الواقعة على الأدوات حيث يبدو البناء التركيبى للعبارات مثل " بصمة لعمل منتجى المعنى على الأداة ."



صاد لكارميلوليني
باريس ، عام ١٩٧٧
الممثل ، الأداة ، المرأة ناضجة الطهي
تصوير : ف ماي

نستطيع أن نفهم الآن كيف يمكن للأداة المشهدية أن تبدو " فاعلا " لعبارة ما ؛ أولا لأنها تكون فى عدد محدود من الحالات النادرة نسبيا بمثابة فاعل لفعل تحدده طبعاً آلية مخفية تكون أدواتها هى الشخصية الدرامية نفسها . وهكذا نجد فى عرض "هاملت " (إخراج ليوبيموف) هاملت وهو راشيو والجنود وقد انقلبوا أو انجرفوا وألقوا أرضاً بفعل الستار الشاسع الذى يمثل الأب الميت . الأداة هنا إذن " فاعل " فى جميع الحالات التى يمكنها فيها أن تكون فاعلاً لجملة تصنع من الشخصيات شيئاً أو تشيؤهم فهى تؤكد بهذا على استقلالها بالنسبة إلى قوة ما تتجسد مجازياً أو استعارياً فى الأداة نفسها . والأداة هنا تقوم مقام القوة الممارسة فى الشخصية الدرامية ، ومن هنا تنبع إمكانية التجسيد العرّضى لشخص مکتسح أو مقهورة تحت ضغط تساقط الأدوات . ويمكن إظهار رد فعل الأداة المتمردة على المسرح كما على شاشة السينما ، ويفيد ذلك فى توضيح مدى تحكم الإنسان فيها وتكييفه لها خلال عالم القوى المادية وعنف السلطة .

وفى بعض الحالات القصوى ، يصبح المتفرج نفسه أداة مباشرة وفيزيقية لفعل الأداة المشهدية ، مثلما نجد فى مسرحية رونكونى الشهيرة " أورلاندو فوربوزو " حيث كان الجمهور معبأ بعنف بفعل المنصات المتحركة على عربات يدوية تدفعها أيادى بشرية إلا أنها تبدو كما لو كانت مدفوعة تلقائياً .



فى أغلب الحالات تعتبر الأداة " محددا " للمعنى التركيب :
أ- أى محددا للشخصية التى تميزها كما هى الحال مع الصفة ، مما يوضحه النص
الرائع لبريشث فى مسرحية " شراء النحاس " :

مثلما الزارع شجرته البذرية
يختار أثقل البذور ، ومثلما الشاعر
يختار لقصيدته الكلمات الصحيحة (٣٦) ، كذلك
تختار (٣٧) [المثلة] الأدوات التى
تصاحب شخوصها على خشبة المسرح . المعلقة
التي تضعها شجاعة فى الأنهى الضخمة
سترتها المنغولية ، بطاقة حزب
فلاسوقا الصديقة وشبكة صياد
البلد الأم الأخرى ، نسبانيا (٣٨) ، أو دعاء الزهور البرونزي
لأنتيجون وهى تنظف الغبار . ومن المستحيل الخلط
وحقيقية تلك العاملة الممزقة
تستطيع أن تخبئ أطراف الأحبال و الأقمشة

فى كل مرة تصبح الأداة محدداً مسئولاً عن إيضاح السمات المميزة للشخصية الدرامية ؛ مثل السمة النفسية والسمة الشخصية الذاتية والانتماء الاجتماعى والعلاقة بالتاريخ ، لكنها أيضاً تكون مسئولة عن إيضاح المحددات الجديدة التى يضيفها المخرج إلى الشخصية للإشارة إلى علاقة ما جديدة غير ملحوظة ، هكذا مثلاً النظارة المعدنية (المرتبطة بنمط الموظف الحكومى) التى يضيفها مايوهولد إلى شخصية ريفيزو (لجوجل) والتى يعيد فيتاز استخدامها كإقتباس عن سابقه ، ومثل الوردة البيضاء المرتبطة بشخصية تيتوس بما يدعو إلى الاندهاش ، وهى إشارة إلى تأنيثه .

ويمكن أن تشير الأداة - المحدد بهذا الشكل إلى علاقة غامضة مثل الشخصية والعالم ، وهى علاقة تتم دون أن تستطیع أن تتبلور فى مفهوم .

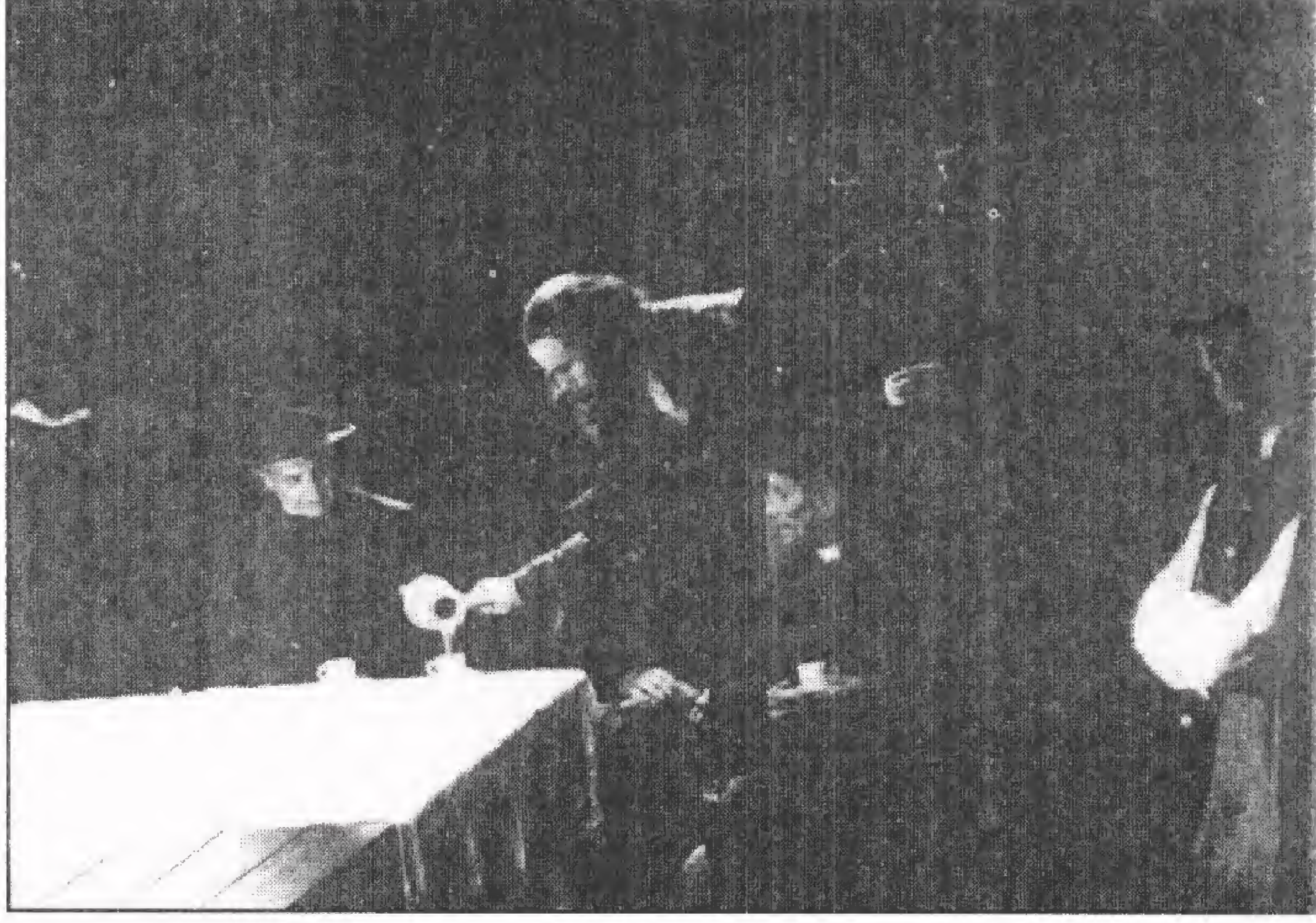
ب- يمكن أن تكون الأداة محدداً للفعل (أى معادلاً للحال بشكل ما) ومشيراً إلى نمطه أو إلى موقف الشخص ، مثل لعبة البلياردو التى لا نشاهدها فى الفصل الثالث من " بستان الكرز " (لتشيكوف وستريلر) لكننا نسمع صوتها ، ومثل مقاعد الأطفال فى المسرحية نفسها التى لا تشير فحسب إلى مكان ما (جحره الأطفال) بل أيضاً إلى نمط الفعل ألا وهو أن الشخص تحتفظ بسلوك طفولى و (البلياردو) حياء مصالحهم .

ج- يمكن للأدوات أيضاً أن تكون محددة للفعل بتحديداتها المكان والزمان ، فعربة الفواكه تدل على " السوق " ، واللمبة المنيرة تدل على " وقت الليل " و رداء البلاط الملكى يدل على " فرساي فى القرن السابع عشر الميلادى " ... الخ .

ويمكن أن تضيف الأداة على الفعل الخرافى والخيال محدداً لا يمكن التنبؤ بها ، فعندما جسد بلانشون مدافعا فى الفصل الخامس من " آثاليا " ، أضاف إلى الفعل الانجيلى محدداً تحل محله . نستطيع أن نرى كيف يسمح التحليل التركيبى لمعنى الأداة بإيضاح عمل الإخراج المسرحى .

د- يمكن أن تكون الأداة محددا للشخصية وفي الوقت نفسه محددا للفعل ، بما أنها تتجسد داخل نسق إيمائي هو علامة على السلوك . من هنا فإن شخصية دون جوان -في عرض بلانشون والتي تتحول إلى النفاق في الفصل الخامس-تقدم مشروب شيكولاته ساخنة إلى أسقف يتبعه جيش من رجال الدين، في هذه الحالة يجسد إبريق الشيكولاته الساخنة والأقداح صفة النهم التي تتسم بها شخوص الكنيسة ، وفي الوقت نفسه تجسد ملحقا للمعنى التركيبي للأيماة المناققة للبطل .

إن الأداة المشهدية القائمة بعدة وظائف تركيبية في المعنى تتجسد داخل نص مشهدي مركب .



دون جوان لموليير، إخراج بلانشون
المسرح القومي بالأوديون ، عام ١٩٨٠
مشروب الشيكولاتة المقدم الي النساك، الأداة المشهدية،
صورة السلوك المنافق
تصوير: نيكولاس ترييت

٦- التركيب التعبيري للأداة المشهية

تجد الأداة المسرحية مكانها فى صلتها مع عناصر العرض الأخرى ، وخلال توافقها مع تلك العناصر التى يمكن قراءتها على مستويين : مستوى توافقى ومستوى غير توافقى .

٦-١ المستوى التوافقى

تتجسد الأداة على خشبة المسرح فى صلتها بـ :

أ- أدوات أخرى أو عناصر بصرية تكون معها لوحة وخطابا ، وفى هذه الحالة تكون الأداة عنصرا جماليا وعنصرا دالا فى الوقت نفسه .

ب- خطاب لسانى يحددها بتكرارها أو بالاختلاف معها ، مثل تاج الملك لير الذى يتم إظهاره مع علامات أخرى للملكية (صولجان ومعطف ملكى) ، وهى علامات يشكل معها مجموعة دالة على الملك لير نفسه ، وهنا تصبح الأداة جزءا من توافق أيقونى أو من لوحة .

فى الوقت نفسه ، وفى علاقته بخطاب الشخص ، يبدو التاج شكلا ماديا للموضوع المطروح ، ألا وهو ملكية لير . أما السمة الفانية لهذا التاج المصنوع من النقش فتشكل صدى للخطاب الفانى للير الذى يتنازل عن سلطته الملكية دون تفكير ، ومن هذا فالتاج يجسد فى الوقت نفسه تناقضا بين الجلال الملكى والرغبة الطائشة للمستبد .

فى مسرحية " دون جوان " التى أخرجها بلانشون يتم الحوار بين دون جوان و"الفقير" من خلال جذع شجرة يجلس فوقه تمثال خشبى لعيسى منكس الرأس ، مثيرا للشفقة ، أى تكرار لصورة " الفقير " ، ويتم إدراج أداة الجذع المزدوجة على أنها شجرة/ يسوع(٣٩) بوصفها عنصرا فى الربط / التقابل بين الشخصيتين الصانعتين من خشبة المسرح لوحة رمزية . ومن ناحية أخرى ، يتجسد حضور الرب (أو "السما") فى

الخطاب الحوارى مشهديا عن طريق تلك الأداة المزدوجة .

أما فى " دون جوان " من إخراج فيتاز ، فالبطل يداعب حمامة أى عصفور حى ، مكونا صورة للتسلية والسلام ، فى الوقت نفسه الذى يتقاتل أخو ايليفر فيه من أجلها . من هنا فالأداة / الحمامة هى بمثابة نغمة مضادة لا تتباين تشكيلىا فحسب مع عمليات التقاتل ، بل تدرج خطابا آخر فى العرض على هامش الخطاب اللسانى .

٦-٢ المستوى التتابعى

لا ينبغى أن ننسى أن كلية العرض المسرحى تندرج داخل الزمن ، وأن أول ظهور لأداة ما يكيف ما يليها من الأدوات الأخرى ؛ ومن المجدى أن ندرك الأداة أولا بشكل مشوش داخل مجموعة من الديكور أو الملابس قبل أن ندركها خلال تكييفها أو التعامل معها . ويفعل تعقّد الإدراك ، فإن هناك عالما كاملا من التداخلات التى تعوق الأداة عن الحفاظ على ما كان لها فى ظهورها الأول ، ومن تلك اللحظة يبدأ نوع من تحويل الأداة إلى مجاز تلقائيا خلال تداخلات استخداماتها ودلالاتها .

من ناحية أخرى ، تتخذ الأداة معناها من تتابع السرد ، فالتاج الذى يهجره الملك لير مع الصولجان والمعطف الملكى يذهب إلى رأس ألبانى ، وهكذا فإن ملكية لير تبدو ملكية انتقالية ووقتية إلا أن سمة الفناء (ملكية من الكارتون) تؤثر فى ذلك الوقت على شخصية ألبانى بعد أن اتخذ موقعه فى صف الملوك الكرنفاليين . وفى النهاية ، فإن تلك السمة الوحيدة للتاج التى لا يمكن توزيعها - مهما كانت فانية - تثبت فى موضع ما خلاها حيث لا يمكنها ملائمة زوج الابنة الأخرى كورنواى ، وهكذا يبدو التاج مزدوجا وهو يقوم بإشارة خاصة بسرد أحداث مفادها أنه لا يمكن تقسيم المملكة ولا الملكية دون مصائب . ويحدث أحيانا أن تصبح الأداة مثل الشاهد الثابت على مراحل الحدث المسرحى ، بينما يمكن للقصة أن تبدو قصة لتحولات ذلك الحدث .



١- يؤدي وضع العرض المسرحي والعلاقة الدائمة -التي يفترضها- بين ما هو مرئي وما هو لفظي إلى تفضيل الوظائف المجازية في البلاغة المسرحية وبخاصة في بلاغة الأداة . فداخل العرض المسرحي نفسه ، تُعتبر الأداة المشهدية من آن إلى آخر بمثابة تذكّرة ، إما بقول سابق أو بفعل سابق ، فكأس النبيذ مثلاً يعد مجازاً عن التسميم عند أسرة بورجيا . وتعتبر الأداة كذلك بمثابة حقل يتركز (٤٠) فيه ما قيل وما تم عن طريقها وبها ومن حولها ، فهي مجازية عن عناصر داخلية للعرض تشكل معها شبكة ، كأن يكون تاج لير الكارتون مجازاً عن ذلك السيرك المسرحي الكبير الذي يحيطه ، وعن ذلك المجنون الذي سيحمل فيما بعد قبعة المهرج (التاج) في الوقت نفسه ، أى أن الأداة من خلال عملية قلب ما متوقعة تصبح تذكّرة مجازية للتاج الفاني (الذي لم يعد فوق رأس لير) . ويتكون العرض بوصفه جزءاً من سلسلة من " الأخذ والرد " المجازي بين العناصر المشهدية المادية .

من هنا يمكن لأداة ما أن تصبح مجازاً عن شخصية درامية ؛ ففي " مدرسة النساء " لموليير (إخراج فيتاز) يصبح الثوب الذي سيكون من نصيب أنيس والملابس التريكو التي تصنعها ، مجازاً عن شخصها ، ومن خلال الإيماءة (المداعبة) يحول الممثل القائم بدور أرنولف (٤١) الثوب إلى فتاة .

٢- وأساساً ، يعتبر المجاز تجسيدا على خشبة المسرح يظهر الحاضر المادي الذي يمثل حاضراً غائباً مشتقاً من الواقع هو أكثر رحابة ، وهو ما لا يمكن تحقيقه لأسباب عديدة إلا مجازياً . وإذن ، فإن الأداة المشهدية تشير إلى موقع ما لا يمكن وضعه على المسرح . فنجد مثلاً غربانا (٤٢) تتجسد عن طريق أسطوانات يلقي بها الممثلون في الهواء لتطير . وفي هذه الحالة فإن الإيماءة المضافة إلى اللون الأسود وإلى الكلمات التي تشير إلى الأداة بوصفها غربا ، تصنع من هذه الأداة مجازاً عن أداة أخرى لا يمكن وضعها على خشبة المسرح ،

دون أن تكون هناك علاقة بين الأداتين .

تشير الأداة المسرحية (نصية / مشهدية) مجازيا إلى مدلولها أساساً ، فيما أنها أداة واقعية فهي تحيل إلى واقع ما (لا يمكن وضعه على المسرح أو من الصعب القيام بذلك) ربما يكون جزء منه مجازا مرسلًا (٤٣) ، مثل أدوات مائدة الطعام إذ هي مجاز عن واقع يومي (بخلاف وظائفه المسرحية في مشهد الوجبة) ، وكذلك فإن طبيعة هذه الأدوات سواء كانت راقية أو شعبية ، أو كانت مصنوعة من النحاس الأحمر فإنها تحيل مجازيا إلى طبقة اجتماعية معينة ، أما الطريقة التي يستخدم بها الممثلون هذا المفرد فتحدد سوسيولوجيا معينة للطعام أو لطقس وجبة الطعام . ويعتبر عدد الوظائف المجازية الممكنة للأداة لانهاثيا ، فالإخراج المسرحي هو الذى من شأنه أن يكون أو يؤكد الشبكات المجازية ومن ثم يشكل دلالة ، بل وشاعرية العرض المسرحي أيضا .

٦-٤ الاستعارات

أ- تتشكل الاستعارة من علاقة جملة العرض المسرحي بالأدوات المشهدية ، فالتتابع غير التوافقي لمختلف استخدامات الأداة ذاتها ينتج تأثير / استعارة في ذاكرة المتفرج ، خاصة إذا أضيف إلى وحدات المعنى البصرية مجال دلالة الخطاب المسرحي . وهناك فى النهاية الاستعارة التى ينتجها تكثيف مجازين اثنين فى وقت واحد، فتاج لير (هو نقطة التقاء لـ " مجموعتين ") هو مجاز عن الملكية وفى الوقت نفسه مجاز عن الجروتسك بسبب الحامة المصنوع منها .

ويعطى تكثيف هذا المجاز وذاك للأداة وضعها كاستعارة مفادها : الملكية كوهم جروتسكى. وينتج انحراف الأداة خلال التكثيف استعارة بصرية أو أداة جديدة. فمثلا الخوذة الآتية- التى أشرنا إليها آنفا - محملة بتوصيل (كما يريد النص) العلاقات الجديدة التى ينتجها السلام فما من أدوات أخرى لتجسيد الحرب إلا الأدوات المطبخية.

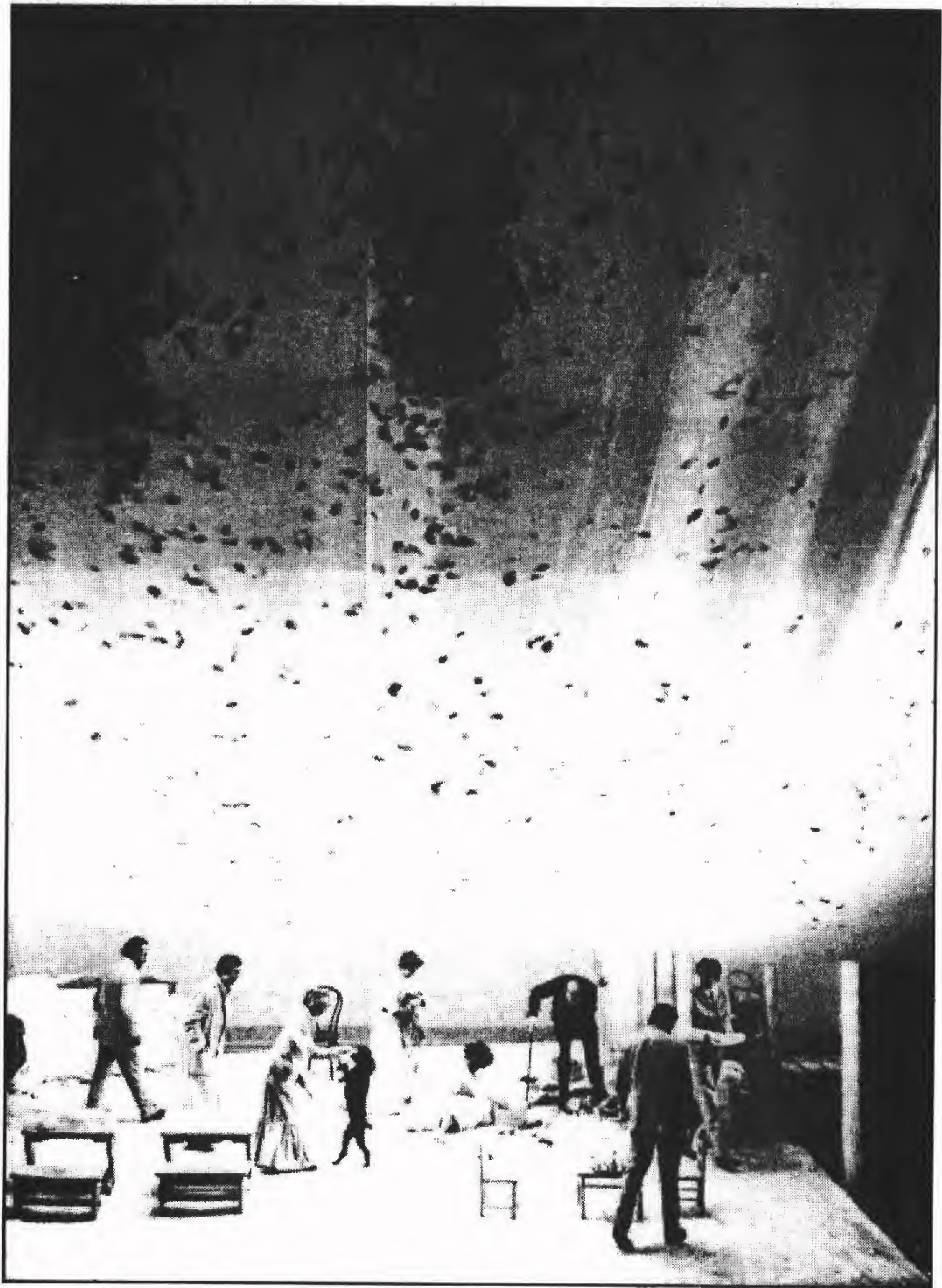
وفى حالات أخرى ، تُنتج الاستعارة الدالة عن طريق تكثيف العلاقات الأيقونية(٤٤) المجازية داخل الصورة المرئية . من هنا فالمعلقة الكبيرة ليست مجازاً عن الطعام فحسب، بل هى تفرض صورة الأم ، وتشيع داخل السياق شعور الحنين إلى الأم الغائبة (٤٥) بوضوح شديد .



عمل في المنزل لكرويتس، إخراج لاسال
باريس ، عام ١٩٧٦ ،
المعرفة مجاز عن الطعام وأيضاً عن الأم الغائبة
تصوير : كلود بريكاج

ب - وما يبدو في هذا المثال الأخير، أنها ظاهرة " إعادة تحويل " المجاز إلى " استعارة." فوفقا للقانون القائل بأن كل عنصر مشهدي يخضع " لإعادة إكسابه معنى " حتى وإن كان عنصرا بسيطا يحيل مباشرة إلى دلالة واضحة ، فإن كل أداة أيضا حتى وإن كانت تُستخدم بوصفها مجازا بسيطا عن الواقع (الكوب والزجاجة للدلالة على الشراب، بل الثمالة) تخضع مباشرة لـ " إعادة تحويلها إلى استعارة " فالكوب يتحول إلى تجسيد للعطش الذي قد يكون معادلا للربوة الجنسية والبحث عن الحب أو عن التواصل. ويُعتبر هذا النحت الاستعارى محوريا ، بالنسبة لكرسى العرش طراز لويس الرابع عشر مثلا في مسرحية " فيدرا " إخراج فيتاز، يُعد مجازيا - دون أى إبهام - عن السلطة الملكية وعن قرن لويس الرابع عشر فى آن ، إلا أن وضع العرش وإيماء الممثلين الذين يستخدمونه أو يهجرونه ، يعيدان تحويل مجازيته إلى استعارة؛ وبعبارة أخرى ، فإنهما يعيدان تحميل الأداة بالمعنى فحيث يكون هذا العرش خاليا أو محتلا يعبر استعاريا عن فراغ العرش المهجور بفعل رحيل تيزيه ، وعن مدى صعوبة ملئه من جديد ؛ هكذا تتحول الأداة إلى موقع لتكثيف المجال الدلالى .

ج- بشكل ما ، تعد الأداة المشهدية دوما " استعارة عن المسرح " ؛ فما تعبر الأداة عنه دائما يكون مفاده - إلى جانب أشياء أخرى - أنها " أداة مسرحية " وأنها " توظيفية إبداعية للمسرح " وأداة " من أجل عرض " ، فإذا كنا نكنس فوق خشبة المسرح فإن ذلك لا يعنى أن الخشبة بحاجة إلى تنظيف ، بل يعنى أن عملية الكنس هي عملية عَرْضية .



لا يمكن اختزال الأداة المسرحية إلى محوري الاستعارة والمجاز فحسب حتى وإن كانت جميع الصور البلاغية الأخرى توجد في هذين المحورين ، ذلك أن هناك صورا بلاغية أساسية في مكونات العمل المسرحي مثل الازدواج والتطابق ، لا يمكن إغفالها ، وأبرز مثال لها نجده في تاج الملك لير والخوذة - الآنية التي هي بمثابة تطابق لما هو جليل وفان ، إلا أنها أيضا ، بفضل احتمالات التكثيف وجدل الدلالات يمكن أن تكون ازدواجا للجروتسك لأنها تجمع بين ما هو ملكي وما هو تهريجي . بين العظمة والجنون.

في هذا السياق ، فإن الصور البلاغية التي تستطيع الأداة أن تحملها هي أصل شاعرية المسرح نفسه ، إذ كانت شاعريته هي بناء نسق بلاغي على تركيب تعبيرى كما يقول جاكوبسون العجوز . ربما لهذا كانت الأداة هي المحل المفضل لشاعرية المسرح.

هوامش الفصل الثالث

- ١- چى بودريلار، "نسق الأدوات".
- ٢- الكلب الكانيش فى "بستان الكرز" (تشيكوف / ستريلهر).
- ٣- أنظر فيما بعد، المرأة- الأداة فى مسرحية "صاد" لكارميلو بيتى.
- ٤- أمبرتو إيكو "من أجل إعادة صياغة للعلاقة الأيقونية"، أبحاث، العدد التاسع والعشرين، ص ١٧٢.
- ٥- يعطى إيكو مثال الإيماءة التى تشير إلى علبة السجائر كى يذهب الصديق لشراء مثيلتها : حيث الإيماءة "تدل" ليس على العلبة وإنما على العلبة الأخرى المراد شراءها. فالإظهار فى المسرح يخص- كما نعرف- أداة واقعية على خشبة المسرح، لكنه يسمح خلال هذه الأداة بتحديد أداة أخرى من العالم الواقعى.
- ٦- ليس دوما- على عكس ما يؤكد إيكو- فيما يتعلق بالعلامات الإظهارية.
- ٧- لنذكر أن ذلك ينطبق أيضاً على حالة الممثل بوصفه علامة مسرحية؛ فهو كائن بشرى مثل الذى يجسده، أى أنه علامة تتطابق مادتها مع ما تمثله.
- ٨- أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص ١٥٣.
- ٩- "أشكال مادية تشير الأوضاع الإدراكية"، المرجع السابق نفسه.
- ١٠- "تأخذ السيميوطيقا فى اعتبارها حالات إثارة المعنى عندما يكون التأثير المحدد الذى ينتجه الشكل المطروح جزءاً من الثقافة. أى أننا نتحدث هنا عن الإثارة المبرمجة".

١١- بشكل عام، وخلال وسيط الصيغة اللفظية سواء كانت كلمة أو عبارة (تمت صياغتها داخلياً على يد المتفرج).

١٢- يعمم أمبرتو أيكو الأمر حيث أن "مانسميه علامة أيقونية هو نص" بشكل شامل.

١٣- حول العلاقات بين التصوير والمسرح، أنظر "التصوير والمجتمع" لبيير فرانكاستل؛ الفصل الأول: مولد فضاء ما، الفصل الثانى: الواقع التصويرى، الفصل الثالث: الخيال التشكيلى، رؤية مسرحيته، دلالة إنسانية.

١٤- أنظر فيما بعد "شاعرية الأداة".

١٥- وجود نصى للحيونات الصغار (فئران، سحالى، ضفادع، براغيث،... إلخ) مما لا يمكن إظهاره مشهدياً ويجب العثور على معادل مجازى له.

١٦- أنظر "بنية النص الفنى" للوتمان.

١٧- أنظر مثلاً فى مسرح هوجو "المفتاح" أو "الذهب المسكوك" أو "الملك والمهرج".

١٨- نشير هنا أن تكرار كلمة جسد يرد فى الخطاب الذى يسرد أحداثاً ماضية مثل خطاب فيدرا وهى تحكى عن بدايات عشقها كما لو كان التشتت الجسدى لم يكن قد وقع بعد: "شعرت بجسدى كله يثلج ويحترق".

١٩- إختار ميشيل هيرمان حلاً مختلفاً، فقد كان يحيط جسد الممثلين بأربطة تقطع أجزاء أجسادهم وتعزلها كل عن الآخر، وهى أربطة تمثل قيوداً وتقسيمات فى ذات الوقت.

٢٠- يشمل ذلك الوظائف المجازية، فهكذا نجد فى أعمال موليير وفيتاز المشتركة أداة "القدم" و "الحذاء" فهما فرصة لإظهار ألعاب حسية تقترب من صيغة "يخطف رجله".

- ٢١- أنظر "روميو وجرليت" لكارميلو بينى، حيث الأكواب البلاستيكية الشفافة العملاقة تبدو عصرية وغير واقعية فى ذات الوقت.
- ٢٢- وهكذا يعطى ستار التاجازكا (هاملت) الإيحاء بـ"قسوة مبهمة"، بدائية وراقية فى الوقت نفسه، ويعالم متطور لكنه متسلط".
- ٢٣- يعمل الإخراج المسرحى لـ"الأم شجاعة" (برلينر إنسامبل) على الإستخدام المطرد لأدوات وقائع الحرب.
- ٢٤- على سبيل المثال هناك الأداة "تاج كرتونى" التى تحمل سمات مميزة للكرتون يمكن ربطها بوحدات المعنى الخاصة بالـ"مسرح، التدهور، الخيلة، التباهى"... إلخ.
- ٢٥- أنظر "كتابات عن المسرح" لبريخت، آرش، ١٩٦٣، ص ٢٢٨ "أكسسوارات الأم شجاعة".
- ٢٦- نستطيع أن نميز وحدات معنى ذرية (تنتمى إلى وحدات المعنى الصغرى) ووحدات معنى سياقية لا تتعلق بالعمل إلا خلال سياقه؛ ومن هنا يمكن أن نضيف شفرة إيمائية ما إلى أداة القبة مثل وحدة معنى الـ"تمويه" أو الـ"قاحة".
- ٢٧- فيما يتعلق بعربة "الأم شجاعة"، أنظر خاتمة دولات بارت فى إصدار آرش ١٩٥٧.
- ٢٨- حول مادة الأدوات، أنظر لبريخت "كتابات عن المسرح" الفصل الأول، "شراء النجاس" ص ٦٠٣.
- ٢٩- اظر المرجع السابق لأمبرتو إيكو عن إجراءات تأسيس الشفرات.
- ٣٠- نلاحظ هنا الصعوبة الخاصة بجميع تحويلات المفاهيم من نسق إلى نسق آخر؛ فكل

أداة يمكن اعتبارها بمثابة وحدة لغوية (مجموعة من السمات المميزة) وكذلك بمثابة مجموعة من وحدات المعنى ذات الحد الأدنى من السمات الدلالية.

٣١- انظر فى كراستنا "الأداة المسرحية" الصور الفوتوغرافية من ص ٢٢ إلى ص ٢٤ وتعقيبات العروض ١٨ . ١٩ .

٣٢- يمكن أن يتحول الكائن البشرى إلى أداة، وفى هذه الحالة ينبغى أن تبنى شفرته الایمائية سمات غير حية أو غير بشرية.

٣٣- مثل الطعام الذى نأكله، والأوراق التى نحرقها، والأواني التى نكسرها. فى مسرحية "صاد" لكارميلو بينى، تخرج النساء- الأوات من جعباتهن، ويتم جرهن وجذب ورق التغليف الذى يغطيهن ويحمى أجسادهن.

٣٤- لنضيف أن الفتاتين تطويان كل بعناية نصف القماش الخاص بهما (أى أنهما يملكان كل النصف الخاص بهما من المملكة).

٣٥- نشير فى هذا الصدد إلى أن المرأة- ناضجة الطهى هى وسيط فى علاقة تجارية مزدوجة بين المشتري والجزار، والسيد والخادم (اللذين يقوم بدوريهما الممثلان نفساهما).

٣٦- نلاحظ هنا أن المقارنة اللغوية ملائمة تماماً.

٣٧- نتحدث هنا عن فرقة بريخت ومثله الأولى كذلك.

٣٨- على التوالى : الأم شجاعة، الأم، بنادق الأم شجاعة .

٣٩- أداة تعتبر فى الوقت ذاته مجازاً خلال ربطها لصورتين وكلمات، فهذا المسيح موجود من الأصل فى مسرحية "طرطوف" لبلائشون نفسه أيضاً.

٤٠- نرى خلال هذا المثال إنه من الخطر أن نطابق بين الإستعارة عن التكثيف والمجاز المرسل عن الإنتقال.

٤١- ديديه ساندر .

٤٢- "أساطير قادمة" لمحمد أولوزوى .

٤٣- الجزء عن الكل (شراع يعبر عن قارب) .

٤٤- أنظر أمبرتو إيكو فى المرجع السابق، حيث مفهوم "الإثارة المبرمجة" (التحويل إلى أيقونة جزئية).

٤٥- "عمل فى المنزل" (كرويتز وچاك لاسال).

الفصل الرابع

عمل الممثل

١ - الممثل وعلاماته

الممثل هو المسرح كله . فيمكن الاستغناء عن أى شئ فى العرض المسرحى إلا هو . إنه صلب العرض ومتعة المتفرج . إنه الحضور ذاته الذى لا يمكن إنكاره، إلا أن مشاهدته فى علاقته بالعلامات التى ينتجها ليست بالأمر السهل . ومن المفارقة أن يكون الممثل منتجاً للعلامات ومنتجاً بفعلها فى ذات الوقت ، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها ، وهو النحات وهو موديله وتمثاله . إنه موقع جميع المفارقات ، فهو حاضر فى الوقت الذى يستحضر فيه شخصية غائبة ، وهو سيد الكلمة /الأكذوبة بينما نطالبه بالـ " صدق " .

إنه فى ملتقى طرق الشفرات البصرية والسمعية ، مع الشفرات الإيمائية والصوتية واللغوية المتفرعة منها . إنه يعبر الشفرات اللاواعية والأيدولوجية والثقافية. وترتبط به جميع العلامات البصرية ، ويجسده (الملبس ، الماكياج ، القناع) ، وبحركاته (الأدوات ، الديكور) ، وعليه تُسلط الإضاءة . أما العلامات التى ينتجها فليست علامات خالصة أبداً إذا جاز لنا التعبير ، فمثل عناصر المسرحانية الأخرى - لكن بطريقة أكثر راديكالية - يصنع الممثل علامات هى فى الوقت نفسه "مثير" ، وبخاصة "مثير شهوانى". وفيه تتركز عملية عزل العلامة المسرحية .

إن الممثل هو موقع مسرحيته نفسها، فهو يُحضر وسط الواقع المتحكم فيه آلياً (خشبة المسرح والمكان والأدوات) واقعا مبهما ونسقاً من العلامات التى لا يمكن معرفة ما إذا كانت خيالية أم لا بشكل قاطع. ويتم التقاطع/الارتباط على مستوى

الممثل بطريقة غالبا ما تكون غير حاسمة وجذابة لهذا السبب .

ويبدو أن سيميائية المسرح كله تصنع من خلال الممثل ، فهو الذى يبيث سلسلة لا يستهان بها من العلامات غير اللغوية التى تستطيع - أولا تستطيع - أن تترجم لغويا لدى المتفرج . بيد أن كل ما يتم توصيله سيميائيا يكون من خلال اللغة (لغة- لغة عن اللغة). ومن الصعوبة البالغة توصيل علامات لا تنتمى إلى شفرات لغوية عن طريق أدوات لغوية ، لا سيما إذا كانت متداخلة ومتعددة الدلالات والوظائف وعسير عزلها بعضها عن بعض . وربما كان الإغراء كبيرا فى اعتبار عمل الممثل غير قابل للتحليل ومن ثم غلقه على نفسه وعلى رؤية ذاتية وصوفية له .

عندما يتعلق الأمر بإيماءة ما فى قصة خرافية ، فنحن نستطيع أن نترجمها على المستوى اللغوى قائلين : " الفتاة الصغيرة تقدم الحساء." لكن كيف التعبير عن ابتسامة ما ؟ أو عن علاقة ما بين الصوت والنفّس؟ فحتى وإن كان هناك نسق من المفردات الفنية التى تسمح بالتعبير عن نمط ما من العلامات مشابه لذلك ، مثل بث الصوت ، فإن هذا النسق يظل محدودا جدا ولا يغطى الفعل نفسه ولا التأثير الناتج عنه بشكل كاف. فكيف نعبر عن استخدام العلامات الطبيعية الناتجة عن جسد الممثل؟ ربما أمكننا تحليل تمثيله الإرادى الصامت وتأثيره ، لكن كيف نصف لمعان الإضاءة على خد الممثل ، وكيف نوضحه ؟ يستطيع المتفرج / المحلل أن يبنى خطابا من هذه العلامات ومن " معناها " ، لكن كيف نتفادى ذاتية خطابه هذا ؛ وكيف نتفادى ارتكازه على لحظات متقطعة أو على " فلاشات " فى نظرتة تلك ؟

إننا نمر مرور الكرام الآن على الصعوبات الفنية فى تلقى العلامات المسرحية ، مثل قلة جودة شريط الفيديو المسجل عليه العرض ، أو رداءة صوره الفوتوغرافية وفجوات المراقبة الراجعة إلى تركيز النظرة على منطقة معينة ، ولنُضفُ إلى ذلك هروب العلامات وسماتها التى لا يمكن الامساك بها ، بل ربما أيضا وجودَ حذف ما ، فعلىنا فى هذه الحالة الأخذ فى الاعتبار عند التحليل بطريقة عمله وكيفية التعامل معه ؟ ومن الشائع أن تلتقى الصعوبات النظرية والعملية .

سوف تكون مهمتنا فى هذا المجال محدودة فى طرح التساؤلات ومحاولة إلقاء الضوء على عمل الممثل للسماح بالتعرف عليه وبالتعرف على ذاتنا فيه . ونأمل ألا ينتظر القارئ منا إعطاءه نظرية عامة عن الممثل ، فسوف نقدم رسدا غير تفصيلى للعمليات التى تتم خلال الممثل .

فى البداية نقدم اقتراحين فيما يتعلق بالممثل :

١- هو كائن بشرى يتلخص دوره داخل عمله فى صنع العلامات وتحويل ذاته إلى علامات ، إلا أن هذا التحويل لا يمكنه أن يكون تحويلا تاما لأن هناك دوما جزءا يظل غير مكتسب لمعنى . من هنا ، تصبح العملية المسرحية عملية تحويل الكائن البشرى إلى نسق سيميائى (١) .

٢- مثل جميع العناصر المشهدية ، يعمل الممثل خلال محورين :

أ- يتدخل فى القصة المتخيلة ، ومن ثمَّ يحيل إلى الحضور ما ليس هناك ، أو ما هو غائب .

ب- يسلم نفسه - على خشبة المسرح وأمامنا - إلى نشاط مادى فى حضور أناس آخرين ، وهو نشاط تنتمى طبيعته إلى العرض .

ويرتبط هذان النشاطان دون إمكان خلطهما ، فالنشاط ب هو الذى يسمح بالنشاط أ ويخدمه بوصفه وسيطا له ، إلا أن النشاط ب يحتفظ باستقلاليته التى سنعرف مترباتها فيما بعد .

ويتداخل نسقا العلامات (٢) الناتجان عن هذين الفعلين ، بل يتضافران فى ادراك المتفرج الذى يرى - خلال عملية تبادلية - فى إبتسامة ما ابتسامة شخص محدد ، وفى ابتسامة فيدرا أو كاترين مثلا صورة روسيا .

هناك تساؤل ما يطرح نفسه فى العلاقة بين نشاط الممثل ونشاط المخرج المسرحى ، ألا وهو : هل الممثل أداة فى يد المخرج ، أى أداة سيميائية مثل أدوات العرض الأخرى، أم أن الممثل هو مؤلف العلامات التى يبتثها ؟ إن إجابة هذا التساؤل كفيلة بإعطاء فكرة عن الدور النسبى للممثل والمخرج ، إلا أنها ستكون فكرة غير مرتبطة فى الأساس بتحليل العلامات التى يبتثها الممثل .

تعتبر أكثر الأطروحات تطرفا تلك التى يقدمها جوردون كريج الذى يجعل من الممثل عمدا فوق - ماريونيت Sur - Marionnette تتم برمجة جميع علاماتها وفقا للعناصر الإخراجية الأخرى . وعلى العكس من ذلك ، فى العروض المسرحية التى بلا مخرج (القرن التاسع عشر) ، يعتبر دور الممثل دورا قاطعا وفريدا ، فهو الذى ينتج علاماته الخاصة ويكون وحده مسئول عنها . وفى الحقيقة أنه مهما كانت استقلالية الممثل فإن العلامات التى ينتجها ينبغى أن تكون متجانسة - سواء عن طريق التشابه أو الاختلاف - مع العلامات التى ينتجها الممارسون المسرحيون الآخرون (مصمم السنوجرافيا ومسئول الاضاءة والممثلون الآخرون) . وعلى العكس من ذلك أيضا ، فإن أكثر المخرجين استبدادا لا يستطيع أن يجد بديلا عن إنتاج الممثل علاماته على جسده الخاص وبه .

يقول أنطوان فيتاز لمثليه : " إذا لم تُرونى شيئا فلن أستطيع أن أبدع شيئا . " مما يكشف عن صيغة مضادة بوضوح لنظرية الفوق - ماريونيت - Sur Marionnette إلا أنها لا تلقى مسألة تحويل العلامات (التى ينتجها الممثل) إلى " نص مشهدى " التى هى مهمة المخرج فى الأصل .

ولن نضيف شيئا إلى ذلك ، فالنظريتان المعروضتان تتعلقان بالدراماتورجيا Dramaturgie وليس بالسيمياء . وسوف نعتبر الممثل المسرحى منتجا لعلاماته

الخاصة سواء كان مصدرها إرادته الخاصة أو إرادة آخرين ، أو حتى خشبة المسرح .
وربما يسمح لنا تحليل العلامات بدراسة الصيغ العديدة التى تعرّف العلاقات بين المخرج
المسرحى والممثل فى مجال إنتاج العلامات .

٢-٢ علامات مقصودة ، علامات لا إرادية

هناك تعارض ما أبسط من ذلك الكائن بين نظريتى كريج وثيتاز ؛ إنه التعارض
بين ما هو مقصود وما هو لا إرادى ؛ فالممثل يبني إيماءة ما وتمثيلا صامتاما ، وإلقاء
ما ، ليقول فى النهاية " أنا أكون " أو " أنا أفعل " شيئا ما ، إلا أنه فى الوقت ذاته
ينتج علامات ليست من اختياره مثل نبرة صوته وشكل جسده وملامح وجهه والهالة
التي تحيطه والأدوار الأخرى التي لعبها سابقا ، فكلها عناصر دالة لا يمتلك سطوة
عليها حتى وإن كان يعرفها جيدا . ولن نتطرق إلا إلى ما يخص الذاكرة فى مجال
العلامات اللاواعية .

يتركز العمل الخاص للممثل فى تحويل العلامات اللاإرادية إلى عملية جدلية
وتكييفها لأغراضه بعد الوعى بها ؛ أو بعبارة أخرى تحويل العلامات اللاإرادية إلى
علامات إرادية (أو تحويل العلامات اللاواعية إلى علامات واعية إذا أمكنه ذلك)
مما يعنى " إخضاعها " أو تحييدها إذا لزم الأمر . ويبرز هنا المثال المشهور لجوفى أو
للهجة الأجنبية التي يمثل بها ممثلو بيتر برونك أو للقبح المصطنع (غير الخاضع للشفرة
الراهنة لما هو جميل) الذي تستخدمه الممثلة مثلا عند أدائها دورى أو فيليا أو ماريان
كعلامة ليس فقط على العنف الذي وقع على أنوثة تلك الشخصية ، بل وعلى تمردا
أيضا على كل أنوثة تقليدية .

يقدم الممثل إذن ثلاثة أنماط من العلامات :

١- علامات مقصودة ، أيقونات :

أ- نابعة من أداء لا واع يسعى إلى توصيل مضمون فكري أو عاطفي : مثل الخطاب البلاغي ، أو توصيل رسالة ، أو العمل على إقناع أحد ما أو إغرائه أو تهديده ... الخ.

ب- نابعة من علامات مشفرة مسرحيا؛ كالكلمة الملقاة أو العبارة أو الإيماء "المسرحية" ، ومثل الضحكة التي يُطلق عليها أنها "ضحكة مسرحية" .

٢- علامات مقصودة ، أيقونات لعلامات غير مقصودة :

مثل علامات العاطفة أو حركات التعبير العصبية ، ومنها حركة يدى الممثل إيف جربولى المتكررة فى إحدى عروض جوركى .

٣- علامات غير مقصودة :

أ- وهى نتاج لا إرادى للممثل ، لكنه واع .

ب- علامات ناتجة عن أدوار سابقة يعتبرها المتفرج (العلامات) بمثابة أسلوب خاص للممثل .

ج- علامات لا واعية

٣- الممثل والقصة المتخيلة

يعتبر وضع الممثل مبهمًا ؛ فهو من ناحية جزء من القصة المتخيلة (لأنه عنصر من عناصرها) ، ومن ناحية أخرى خارج تلك القصة لأنه يلقيها - فإذا اعتبرناه جزءا منها فإن ذلك يعنى بلا شك أنه "علامة" داخلها ، بالمعنى الواسع للعلامة، أو لنقل إنه" يقوم مقام " شئ ما فيها، أو إنه أيقونة وفقا لبيرس، أو قرين وفقا لأمبرتو ايكو ، وهو هكذا يجسد فى الأساس عنصرا بشريا (حيا ، متحركا ، كتوما) لكنه يستطيع أيضا أن يجسد فى بعض الأحيان تجريدا ما أو حيوانا ما (الموت ، الهاجس(٣) ، أدوات).

وبعبارة أخرى فإن الممثل يعمل داخل قصة متخيلة لم يقم بتأليفها ، وهى قصة لخطابها لافظ مزدوج (المؤلف والمخرج) حيث يبدو هذا الممثل داخلها مثل الـ " كلمة " أو وحدة المعنى . ويمكننا ببعض التجاوز أن نقول إن خطاب القصة المتخيلة يتضمن بنية مساحية : القصة الخرافية ، النص (٤) ، بنية عميقة ونموذج فاعلى .

فى هذا السياق ، يعتبر الممثل دوما " ماريونيت"للألفاظ فى القصة المتخيلة، ومن هذا المنطلق فإن عمل المخرج يكون هو المسئول عن تحريك هذا الماريونيت وإنطاقه بوصفه عنصرا فى القصة المتخيلة . تنطلق جميع نظريات الفوق - ماريونت - Sur Marionnette من تلك النقطة .

على العكس من ذلك وفى الوقت ذاته ، ينبغى أن نرى فى الممثل لافظا لخطابه الخاص الذى هو خطاب ذو مكونات لغوية وصوية وإيمائية ، إنه خطاب مسجل على جسده الخاص وداخله، لذلك فالممثل أيضا منتج لهذا الخطاب وليس لافظا له فقط.

من هنا ، نجد تواجها بين الدور المتخيل للممثل ودوره الذى يؤديه ، والذى لا يتطابق بالكامل مع التناقض بين التحكم فى الممثل واستقلالية خطابه (٥)؛ ويتوازى هذا التواجه وهذا التناقض لكنهما لا يلتقيان ، فالمخرج يحاول أيضا أن يأخذ فى اعتباره الأداء الفيزيقي للممثل وعمل جسده ، وأن يتحكم فيهما .

من الممكن - إذن - القول بأن دورى الممثل متناقضان فكيف يكون فى آن واحد جزءا من خطاب شخص آخر ومنتجا لخطابه الخاص ؟ إن هذه المفارقة الحقيقية التى تعطى معنى لـ " مفارقة " ديدرو القديمة هى مصدر الموقف العصابى للممثل ؛ فهو من ناحية مسئول عن خطاب مشهدى ينتجه ، ومن ناحية أخرى سجين تجسيد عبأه له شخص آخر. (٦). من هنا فالمفارقة المكونة مكونة لعمل الممثل لأنها تقلقه وتخيفه ، لكنها أيضا تدفعه إلى الأمام .

٣-١-١ الـ بونراكو Bunraku

يعرف المسرح اليابانى شكلا فنيا يجسد هذه المفارقة كأوضح ما يكون . فى الـ"بونراكو " ، وهو مسرح ماريونيت (٧) ، تحتفظ عروسة الماريونيت - التى يتم التحكم فيها - بموقعها فى القصة المتخيلة داخل الفضاء المشهدى ، بينما يلقي الراوى/ المغنى فى مساحة جانبية جميع مشاعر الممثلين مستخدما وجهه وصوته بمصاحبة عازفين موسيقيين . ومن الملفت أن هذا التوزيع للأدوار - على وضوحه - ليس جذريا ، ولا يمكنه أن يكون كذلك وإلا وضع المسرح فى خطر . فالماريونيت " يُظهرون مشاعر معينة" (٨) خلال إيماءاتهم (شفرات) وسلوكهم الشعورى ولعبة الإضاءة ، بينما يكلف الراوى جزئيا بأمر القصة المتخيلة على المستوى السردى (يحكيها) . لكن قسمه الأدوار هذه توضح "التبادل " السيميائى الذى يُعتبر الممثل موقعا له على مستوى التكوين ، كما توضح المفارقة التى تتم داخل عمله الخاص .

٣-١-٢ بريشت

نجد فكر بريشت دوما ، وفى كل موضع ، ذلك أنه فكر مؤسس لكل تأمل سيميائى حول المسرح ، فالمفارقة التى تحدثنا عنها لا تمردون علاقة بالتغريب البريشتى . لكن بينما يجبر المسرح الغربى الكلاسيكى نفسه على تذويب المفارقة وعلى تقديم العرض كأداة طبيعة ناعمة بمساعدة جميع مصادر المسرح وإمكانياته ، كما لو كان هذا العرض

صورة مشبعة تعطى للمتفرجين " واقعا أكثر واقعية من الواقع نفسه " ، يقدم بريشت تفجرا للعلامات المنتجة و " مسافة " بين ما هو معروض من القصة المتخيلة والمعاش - المشعور به من خلال جسد الممثل ، وتؤكد تلك المسافة على كسر الإيهام . كما تؤكد على العنصر الراديكالي الذي يميز ما هو غريب كصفة عنه كموصوف . إن تلك المسافة في المبتدأ لا يمكنها أن تنشأ إلا إذا كانت العناصر التي تنبنى داخلها عناصر حية سواء كانت القصة (المسرودة) التي تسرى في اتجاهها أو كان الخطاب الذي ينتجه الممثل في اتجاه آخر ؛ وربما تقترب هكذا من سبب مصاعب مرحلة ما بعد بريشت التي طغى عليها النص المسرحي المقدس (٩) الذي يجمد ويختزل الممثلين إلى دور الخدم والأدوات.

٢-٣ كلمة في خطاب الآخر

١-٢-٣ الممثل / وحدة معني

داخل تلك " الجُمل " التي تتكون منها القصة الخرافية (مجموعة جُمل) وداخل النموذج الفاعلي (جُملَة واحدة) ، يلعب الممثل دور وحدة معني (كلمة) بمحدداتها من المفردات وبوظيفتها التركيبية . ومما يبدو منتبيا إلى النسق الفكري بشكل فريد ، القدرة الفكرية على صياغة ماهو معروف مسبقا لكن بشكل دقيق ، حيث يجسد الممثل في كل مسارح العالم ، أو على الأقل في المسرح الغربي خلال هذين القرنين الماضيين أو الثلاثة ، قوى أو أشكال أسطورية أكثر من تجسيده كائنات - في - العالم أو أفراد ؛ فالممثل الأندونيسي مثلا الذي يجسد رافانا ملك سيلان وجنى الشر ، لا يؤدي دور كائن في العالم ، بل إله هو بمثابة قوة ما تتسم بهذا أو ذاك و تتحكم في هذا المسار أو ذاك .

٢-٢-٣١٧٢ الممثل الفاعل

يلعب الممثل الذي يقوم بدور رافانا ، شخصية فاعلية في البداية ، ألا وهي " المعارض " أو الخصم الأبدى الذي يفسد حب راما وسيتا . وفي سياق فاعليته، يظهر الممثل نفسه بوصفه " فاعلا " نشطا خيرا - أو شريرا مثل ريتشارد الثالث فاعل الشر؛

حيث يمكنه أن يكون بطل سعيه وهو ما أوضحه جيرار فيليب بروعة في أدائه حركات السعى والانتصار (" السيد " و " أمير هومبورج ")؛ ويمكنه أن يكون معارضا أى، ذلك الدور المسرحى الغريب ، لمخلوق صراعى مثل مفيستوفوليس فى " فاوست " لجوته. ومن تقنيات الممثل المفتاحية إظهار الدور الفاعلى الرئيسى أو الأدوار الفاعلية المتعاقبة (١٠) حيث ينبغى أن تظهر " الاستمرارية السفلى " أو العلامة أو نسق العلامات ، بطريقة شبه دائمة تمكن الممارس المسرحى ، سواء كان ممثلا أم مخرجا ، من التأكيد على علامات ما جليلة ، مثل الأدوات / الأكسسوارات أو الكلمة المؤداة . وفيمابقى ، من الممكن أن تكون تلك الوظائف متناقضة ، ومن الممكن أن تتطابق العلامات الجليلة مع علامات أخرى تضع الدور الفاعلى موضع تساؤل ، لأنه فعليا موضع تساؤل .

وتقول العلامات ما تعنيه على الأرضية الفاعلية أو على غيرها ؛ فإذا كانت علامات العرض مثلا تُظهر الملك لير قليل الثقة فى دوره الفاعلى فإن ذلك معناه ، فى ذلك العرض ، أن دوره مصمّم على أن يكون إشكاليا . إن الوظائف الفاعلية للممثل هى واحدة من مواقع الممارسة المسرحية حيث تتطابق البنية العميقة للنص مع البنية العميقة للعرض أو على الأقل ينبغى أن يتطابقا .

ويعنى الخضوع لهذه العلاقات الأساسية المرتبطة بالضرورة بالقصة المتخيلة ، أن يعرض الممارس المسرحى نفسه لأتمتة العلامات ، بل أيضا ردها إلى التفسير السيكلوجى .

٣٠. ٢. ٣ حضور / غياب الممثل

نتطرق هنا إلى المشكلة التى تطارد المسرح الغربى ، ألا وهى العلاقة بين الممثل والشخصية التى يؤديها ، وهى علاقة غنية بالأوهام والتشويش من كل نوع ؛ فمفهوم الشخصية المسرحية مفهوم شديد التعقيد (١١) ، وقد أوضحنا فيما سبق كيف يمكننا أن نرى فى هذه الشخصية مجموعة مشهدية ذات دلالة وتركيبية لغوية خاصين

بها ، فالشخصية من ناحية تشكل جزءاً من نسق فاعلى ما ، بما أنها فاعل يتميز بعدد من السمات المميزة ، ومن ناحية أخرى هى فعل غير مكتمل أو عملية إلحاق فى طريقها إلى الحدوث (١٢) ، وهى كذلك مجموعة أو لنقل " نصا " داخل النص المسرحى (١٣) بسماته المتفردة .

يأخذ عمل الممثل فى اعتباره تلك المحددات المركبة للشخصية التى يؤديها ، ويضعها فى علاقتها مع محدداته الخاصة . من هنا فالشخصية التى يلعبها الممثل يكون لها :

١- سمات رئيسية مميزة : لأنها فاعل لعملية ما ولأنها تمثيلية .

٢- سلسلة كاملة من المحددات التى يتم ردها بدرجة أو بأخرى إلى المستوى الفردى وفقاً للأشكال المسرحية . ويشكل الممثل وفقاً لتلك السلسلة من السمات الشخصية الدرامية المتخيلة وبمساعدة سماته الفردية الخاصة ، مجموعة من وحدات المعنى لتتكون فى النهاية الشخصية الدرامية كما يراها المتفرج .

إن الشخصية " النصية " (المتخيلة) - التى سنتطرق إليها مرة أخرى-هى بناء خيالى محض ، أما الشخصية " المشهدية " فهى إبداع الممثل .

٣ . ٢ . ٤ الممثل المؤدى

علينا أن نذكر هنا بأننا نستخدم مصطلح " ممثل " وليس " مؤدٍ " ، محاولين الخضوع للتمييز الشهير الذى أرساه جوفى ، لمحاولة تفادى الخلط بين الممثل الذى هو الممارس المشهدى ، والمؤدى الذى هو فاعل لعملية ما وفقاً للمعنى السيميائى للمصطلح .

ويوصفه مؤدياً بهذا المعنى ، يصبح على الممثل مهمة " فعل " هذا الشئ أو ذاك ، فهو الفاعل لفعل " أساسى " فى علاقة واضحة بعدد ما من السمات المميزة التى تحدد هذا الفعل . وحتى يسلك الممثل سلوك الأب (مثل إعطاء النصائح أو الأوامر) ، عليه أن

يكون " أبا " أو " شخصية أبوية) ، فليست هناك عملية (تركيبية) بلا دلالة تكيفها ، ومهمة الممثل هي الأخذ في الاعتبار بالعملية الأساسية للشخصية .

هكذا أيضاً ، الوظيفة / الخدمة لشخصية الخادم حتى وإن كان سينتهي بها الأمر إلى تحويلها إلى وظيفة أخرى ، فعندما لعب موريس جارييل دور دويوا في " الوصيفة المزعومة " (ماريغو ، جاك لاسال) أوضح سلسلة من المسارات التي لا ترتبط بالضرورة - أو لا ترتبط بالمرّة - بوظيفة الخدمة ؛ فقد كان ينصح ويأمر ويستشير الآخرين وينظم الأمور ، إلا أن مساره الأساسي (يخدم) لم يكن أبداً غائباً أو منسياً ، فهو حاضر في علامات إيحائية تندرج في المسارات الأخرى وفقاً لها بما أنها أساسية. ويبدو هذا المسار وكأنه نسق من الدلالة يجعل جميع العلامات التفصيلية في التأويل العام مقروءة . ويحدث أحياناً أن يلعب المؤلف منذ البداية بهذا الوضع للممثل ، مثلما فعل هوجو مع شخصية رى بلا الذي كان ممثلاً - خادماً ، وعندما يصبح ممثلاً - وزيراً يظل خادماً أيضاً ، ومن هنا تنتج صعوبة قصوى في عمل الممثل الذي يتعين عليه ألا يجعلنا ننسى للحظة واحدة مساره الأساسي الممثل - الخادم - الخدمة ، حتى وإن كانت الملكة نفسها تغازل رى بلا .

هكذا يأخذ الممثل على عاتقه تحقيق " شخصية " متميزة بسمات ما تحددها له الكلمة ، كأن يضحك أحداً ، أو يعطي نصائح ، أو يتعارك أو يدافع عن الأرملة واليتيم ، أو يكتب شعراً أو يمثل الجنون أو الأبوة أو يحكم شعباً .

ويقتضى إدراك المتفرج لهذا المسار المميز أن يكون معداً لـ " الشفرة " التي رآها من قبل في المسرح أو في الحياة ، خلال الآباء النبلاء أو الناصحين أو الخدم... ويصل الممثل بين المحاكاة في المسرح والمحاكاة في الحياة ، بين تجسيد شخصية أب على خشبة المسرح أو خارجها ، فالخادم يستطيع أن يقلد خادماً آخرًا من البربرتواد المسرحي أو يمكنه إعادة إنتاج الإيماءة المميزة لمر دوتيل إحدى المطاعم الكبرى أو لنادل مقهى صغير في الحى (١٤) . ويستخدم الممثل نماذج روائية (أى بنى خيالية) ؛ فنرى إلى أیه درجة تعتمد الوظيفة التمثيلية على كل السياق الثقافي للممثل والمتفرج (١٥)

وذلك على عكس الوظيفة الفاعلية التي تجسد صراعات القوة والرغبة وتعتمد على السلوك الأساسى فقط (النفور ، السيطرة ، الرغبة ، الصداقة) . ولكي يظهر الممثل شخصية الخادم على خشبة المسرح ، يلجأ إلى كل ما يعرفه ، لكنه يلجأ أيضاً لكل ما يعرف أن المتفرج يعرفه ، أى أنه يجسد " عالمه المرجعى الخاص " (١٦) وعالم المتفرج المرجعى الخاص أيضاً ، دون استثناء امكانية وجود توتر ما بين الاثنين مما يؤدي بالممثل إلى انتاج علامات لا يعتبرها المتفرج جزءاً من فكرته عن الـ " بطل " أو عن الـ "قس" ، وهى علامات تدهش المتفرج وتجبره على مراجعة تصوره المسبق وتغيير شفرة قراءته .

٣ . ٢ . ٥ الممثل باعتباره دوراً مشفراً

يعتمد العمل التمثيلى - إذن - بالضرورة على شفرة قراءة، بل بشكل أدق، على شفرة " شخوص مسرحية " فى عديد من الأشكال المسرحية ؛ إنها شفرة تحتوى شخوصاً لهم مسار محدد ، مثل سكابان فى الكوميديا الكلاسيكية وآرلو كان فى الكوميديا دى لارتى والخونة والأنذال فى الميلودراما . إن الأدوار المشفرة تحتل خشبة المسرح الشرقى والشرقى الأقصى بشكل خاص .

إنها إذن شخوص مفروضة على الممثل بسماتها وأفعالها التى لا تتغير ، بينما علاماتها الفيزيائية (الملابس ، الماكياج ، القناع) يمكنها أن تكون حرة بدرجة أو بأخرى وفقاً لمدى اعتماد الشكل المسرحى على شفرة ما صارمة.

بل إن محددات الدور المشفر هى نفسها خاضعة لتحويلات ما ، فأرلكان فى الكوميديا دى لارتى يخضع لتعديلات أثناء تطور تاريخ الجنس المسرحى نفسه، وإن ظهوره الراهن لا يحيل إلى جنس الكوميديا دى لارتى بقدر ما يحيل إلى أشكال أخرى حديثة ، وإلى تراث غير سابق للقرن التاسع عشر .

وعلى العكس من ذلك ، يستطيع المؤلف الدرامى والإخراج أن " ينزعا شفرة " الدور المشفر ؛ وهو ما فعله كورنى مثلاً عند كتابته دور رودريج على أنه مصارع ثيران تحول بطلاً (١٧) ، أو ما فعله موليير عندما أضفى مستوى فردياً على شخصية الخادم فى

الكوميديا اللاتينية خلال الكتابة والحبكة الدرامية ، وكذلك فعل جولدوني عندما جذب الشخصية المشفرة من الكوميديا الإيطالية نحو الفردية المرتبطة بالكوميديا - الدراما .

وتقتضى هذه المسألة أن يمهّد المؤلف سكة الممثل بحيث تتم قراءة العلاقات بين المؤلف والمخرج والممثل بوضوح ، فالثلاثة يستخدمون شفرة موجودة مسبقاً كى يؤكدوها أو يحرفوها . وإذا كنا نستطيع أن نطلق كلمة " شفرة " على نسق العلامات المسبقة التى تتيح القراءة المسبقة للعروض ، فإن جميع العروض تنحو إلى الانفتاح على شفرة جديدة ، وجميع العروض هى بمثابة تأسيس لشفرة ما ، وكل تمثيل أو أداء هو مفتتح لشفرة جديدة فى الأداء . وبعد المسرح التليفزيونى (أو المتلفز) مناسبة مثلى لإبداع أدوار جديدة مشفرة ، مثل البرجوازية ربة الأسرة أو المغرى المحبّط ...الخ.

٣. ٣. سمات مميزة

يتسم الممثل و/ أو الدور المشفر (١٨) ليس بمسار ما فحسب وإنما بعده ما من السمات المميزة التى يتعين على الممثل استخراجها وتكرارها ، ربما من أجل مساءلتها. ويعتبر رصد السمات المميزة شيئاً سابقاً على كل عمل فى أى من وحدات العرض(الممثل ، ومن ثم الشخصية) .

١. ٣. ٣

ليس من الملائم أن نضع السمات المميزة للممثل فى مواجهة تلك المميزة للشخصية الدرامية ، حيث يمكننا القول بأن الممثل يحمل سلسلة محدودة من السمات المميزة المرتبطة فقط بمساره الممكن ، مثل السمة السنية المميزة (شاب ، شيخ) التى لا تُعتبر بالضرورة جزءاً من البناء الممثل / الخادم ، بينما من الضرورى أن تكون هذه السمة تحديداً جزءاً من البناء الممثل/الأب أو الممثل/ المربى أو الناصح . وعلى العكس من ذلك، تحمل الشخصية الدرامية سلسلة كاملة من السمات الفردية التى لاتتعلق مباشرة بالمسار التمثيلى . إن التمييز الصريح بين هذه السمات وتلك على المستوى النظرى؛

تنمحي فى العرض المسرحى الحديث ، فالسمات المميزة التى ينتجها الممثل لا تتطابق بالضرورة مع الإسقاط الدلالى للشخصية الدرامية النصية ، أى أن الممثل - الأب بالإمكان أن يؤديه ممثل دون سن الأبوة .

٣ . ٣ . ٢ سمات اختلافية

إن السمة المميزة هى فى الأساس سمة اختلافية ، أى أن الشاب يوضع فى مواجهة الشيخ ، والأب فى مواجهة الابن ، والعامل فى مواجهة رئيسه ، ومن إحدى مهام الإخراج المسرحى الرصد النصى للتقابلات الدالة . وقد أوضحنا فيما سبق (١٩) كيف أن جملة شخوص " عدو البشر " لموليير كانت تمتلك السمات المميزة ذاتها :

- الشباب

- غياب الأسرة - الأسلاف والأخلاف - العزوبية

- الانتماء إلى طبقة النبلاء

- نفس : حب (سليمان / ألسيست)

جسد إخراج فيتاز بشكل رائع تجانس جملة الشخوص خلال العلامات المشهدية - الملابس ، الكلمة ، الإيماءة - مما أثار حساسية بوحدة هذه المجموعة . وعلى الجانب الآخر، نستطيع أن نميز مجموعة متفرعة عن السابقة متكونة من الشخوص المتمردين فعليا على البلاط الملكى ؛ ويتحدد الممثل المنتمى لهؤلاء وفقاً لإفراطه فى الإيماءة والاهتمام بالمكان، ووفقاً لاختلافه - هكذا - عن أولئك غير الواثقين من حركة أجسادهم والذين لا يذهبون إلى البلاط الملكى ، مثل اليانت المثقلة بالقبعات التى وضعوها لها على ذراعيها ، والسيسست المثقل بجسده العنيف . إن الرصد النصى للسمات المميزة هى مهمة لاغنى عنها قبل تحويل أى نص إلى عرض ، وكذلك اختيار السمات التى سيرسم المخرج والممثلون حولها التقابلات الدالة ، مما يتحكم بشكل قاطع فى تحديد " معنى " للنص . وفى عرض " فيدرا " لفيتاز ، فضل المخرج التقابل

شباب / سن النضوج ، بينما فضل ارمون فى إخراجهم للعمل نفسه علاقة القوة والتواجه حر / مقيد . وأكد ستريلرفى إخراجهم لـ " الملك لير " على المسرحانية التهربجية للمجنون ، بينما أكد كوسينتسيف على مظهره الشعبى ، وسمته المشابهة لعبيط القرية الروسية ، وذلك فى مواجهة الارستقراطية القاسية للفتيات الأكبر . إن العمل المشترك للمخرج والممثل يجعل من الشخصية الدرامية جملة يتم أداؤها فى مواجهة ، وفى ارتباط هيكلى ، مع المجموعات الأخرى (ممثلين ، شخوص درامية).

٤ . بناء الشخصية الدرامية

إن الشخصية الدرامية بمثابة وحدة (جريما س) يتم تحويل سماتها المميزة إلى مستوى الإنسان الفرد ، ونستطيع اعتبار هذه الوحدة مجموعة مشهدية تشبه الوحدة الكلامية ، وتشبه وحدة المعنى ، أى أنها يمكن أن تكون " كلمة " ذات دلالة وذات تركيب لغوى . إن الشخصية الدرامية إذن هى مجموعة ووحدة فى آن واحد ؛ مما يتعارض مع المفهوم المعتاد الذى يوليه التراث الغربى لكلمة " الشخصية الدرامية "؛ بل إن تلك الشخصية من هذا المنظور تعتبر بمثابة فرد أو كائن ، وربما "كائن حى" ...

ولا يمكن إنكار السمة الفردية للشخصية الدرامية من حيث إنها تمتلك هوية وأنها تتميز باسم لها أو على الأقل باسم لمهنة تمتلئها ، مثل " الخباز " أو " الجزار " ، فاسم المهنة المسبوق بأداة التعريف يحيل إلى هوية محددة فى مجموعة الشخصية . وحتى فى الحالات التى تظل الشخصية فيها نكرة ، فإنه يتم تعريفها بأنها نكرة فى عالم تُعتبر القاعدة فيه هى التعريف بالتسمية ، ومن هنا فالاسم المجهول للشخصية معروف لكن بطريقة خاصة .

والفردية التى تتسم بها الشخصية الدرامية هى فردية وهمية من حيث إن الفرد الوحيد الملموس على خشبة المسرح هو الممثل ، وهكذا فعلينا أن نعتبر الشخصية الدرامية بمثابة مجموعة من المقترحات المشهدية ، أو بعبارة أخرى ، بمثابة سمات مميزة (٢٠) . تصورية ، فيمكننا أن نعرف الشخصية الدرامية بوصفها " عالماً ممكناً " يتم تحقيقه وتحديده بفعل الممثل ، أى أن عمل هذا الأخير يتلخص فى تحويل عالم ممكن

إلى عالم ملموس .

٤ . ١ الممثل وشخصيته الدرامية

هناك مسألة قد تكون وهمية ، ألا وهي ما علاقة المحاكاة الممكنة بين فرد وآخر ربما يكون متخيلاً ؟ ربما يعتبر المتفرج تلك العلاقة وهمية لأنها مرتبطة فقط بالحضور الجسدى للفرد - الممثل ، بينما بالنسبة للممثل تُعتبر تلك العلاقة الوجه الآخر لمهمته المسرحية . وفيما بقى فإن عمل الممثل فى الوقت الراهن يقل ارتباطه شيئاً فشيئاً بذلك البناء الذى نطلق عليه تقليدياً " الشخصية الدرامية " ، أى تلك المجموعة من السمات الفردية المنتمية بشكل أو بآخر إلى كائن فى العالم.

٤ . ٢ يبنى

من الخطأ أن نعتقد أن الشخصية فى المسرح تمنح نفسها للممثل فى شكل معطيات سهلة ، فهى بناء ثلاثى :

١- الشخصية الدرامية بين صفحات الكتاب هى مجموعة من وحدات المعنى المرتبطة ببناء نصى يقدم المؤلف عناصره ثم يصنعها القارئ عند قراءته لها ؛ والممثل بوصفه قارئاً يبنى شخصيته الدرامية خيالياً بمساعدة المعطيات النصية ، وفى هذه المرحلة يعتبر قارئاً مثله مثل غيره من القراء الآخرين .

٢- الشخصية الدرامية هى أيضاً ثمرة البناء النصى وقراءته ، والبنى المشهدية السابقة ، فهل يستطيع الممثل أن يتخيل شخصية رودريج أو هاملت أو فيدرا أو أوديب دون الرجوع إلى عروض الماضى ؟

٣- إن " الشخصية " الوحيدة الموجودة مادياً هى البناء المشهدى الفعلى الذى يصنعه الممثل الذى يصبح بدوره مؤلفاً له وأداة له .

٤ . ٣ التحويل إلى السمة الفردية

وفقاً للنصوص وأسلوب الفترة الزمنية للاخراج ، يمكن دفع عملية التحويل إلى السمة الفردية إلى الأمام أكثر فأكثر . ففي عصر موليير كان ألسيست " الرجل ذو الشريط الأخضر" ، وفي عصر بومارشيه أصبح التحويل إلى السمة الفردية مثل القانون بالنسبة للشخصية الدرامية (٢١) . أما الآن فالمسرح المعاصر يقلب هذا الاتجاه .

إن ما لا يمكن إنكاره هو فردية الشخصية الدرامية المرتبطة بالشخصية الفيزيائية للممثل ، فهذا الأخير يمكنه أن يظهر الفرد بتعديل مظهر جسده الخاص، أى ببناء علامات مصطنعة لفردية أخرى، أو باستخدام سماته الجسدية الخاصة، ويعد فرونسوا كلافييه فى " ريفيزو " (جوجول - فيتاز) نموذجاً للسلوك الأول ، بينما أداء بارو لشخصية سكابان أو لأبطال كلوديل كان يحولهم أفرادا بمساعدة سماته الفيزيائية والنفسية الخاصة .

وبطريقة ما (تشبه رجع الصدى) يستطيع الممثل أن يظهر نفسه محل الشخصية الدرامية سواء بتغطية السمات المحددة فى النص أو بنفيها ، مما يبدو كوسيلة غير متوقعة لطرح سؤال الشخصية الدرامية ، فتلك الأخيرة تصبح فى الخلفية بينما ما يُعرض هو " أنا " الممثل المبهمة ، فهل ما يُعرض هو الأنا البطولى للفنان أم هيستيريا الوحش المقدس ؟

٤ . ٤ . الأنا

يحلم متفرج المسرح الغربى بأن يكون الممثل مسكوناً بأنا شخصيته الدرامية ، تلك المخلوقة الأكثر واقعية من الكائنات الواقعية ، وأحياناً ، عندما لا يكون الممثل حذراً ومتيقظاً ، يتخيل نفسه مسكوناً بآخر ، أو بحضور استيهامى لمخلوق من الورق . ويتصور المتفرج المسرحى أن ثمة سلسلة تصل ما بين الـ " أنا " الخيالية للشخصية المتخيلة و " أنا " المتفرج مروراً بـ " أنا " الممثل . ويكمن الوهم فى هذه الحالة فى الاعتقاد بأن الشخصية الدرامية هى فاعل ملموس أو روح فردية يتوحد معها الممثل توحداً يهدف لتوحد المتفرج معها فيما بعد . وعلى عكس المتصور ، فإن حذر ستانيسلافسكى كان يحرس الممثل من ذلك النوع من الارتباط المزيف ، أما بريشت

فندد بهذا الوهم خلال تحليلات قاطعة ، لا داعى هنا لتكرارها . (٢٢)

٤ . ٥ المحاكاة

يعتبر عمل الممثل فى مواجهة المجموع النصى الذى عليه أن يأخذه فى اعتباره ، عملاً فى غاية التعقيد ، ومتنوعاً وفقاً لطبيعة هذا المجموع . ولنذكر بأنه ينبغى :

أ- بناء جملة من السمات المميزة تنتمى لتلك الموجودة فى المجموع النصى ، أخذاً فى الاعتبار بكل التحويلات الممكنة والتعريفات والتواجهات التى يراها الممثل أو المخرج ضرورية (الانتقال مثلاً من ت إلى ت ١) .

ب- الالتزام بالخطاب الذى يحدده النص وفقاً لاسم الشخصية الدرامية الموصلة له .

ج- إظهار الأفعال التى تعتبر الشخصية الدرامية فاعلة لها وفقاً للنص .

وبعبارة أخرى ، يتعين على الممثل :

١- الالتزام بالإرشادات المنصوص عليها فى الإرشادات النصية .

٢- الالتزام بأمر خاص ، ألا وهو الحفاظ على الخطاب الذى يعطيه النص للشخص (٢٣) .

٤ . ٦ نماذج

ليس مجالنا هنا إظهار ممارسات الممثل المختلفة تفصيلاً ، ولا إظهار الأساليب المختلفة للوفاء إلى النموذج الذى يشكله ت + ت ١ . وفى الواقع فإن جميع السمات المميزة التى توجد داخل النص يمكننا أن نعتبرها بمثابة نوع من النموذج الأساسى الذى يتعين على الممثل الالتزام به فى حدود ممارسته التمثيلية الخاصة . ولكن ما معنى أن يلتزم الممثل بنموذج ما ، إن لم يكن يعنى البحث داخل عالم تجربته الخاصة عن السمات المميزة التى يستطيع إعادة إنتاجها مرتبطة بالنموذج المقترح .

منذ اللحظة التي يبحث الممثل فيها عن دال فيزيقي ذي سمات مميزة للجملة الشخصية الدرامية النصية ، يصبح مجبراً على البحث داخل عالم تجربته الخاصة عن العناصر التي ستسمح له بأن يبنى بوصفه " عنصراً من عالم خيالي " . ويمكن للممثل أن يستعير هذه العناصر إما من واقع تجربته الملموسة أو من عالم معارفه وتجربته الثقافية ، أو من العالم الخاص لتجربته المسرحية . ومن هنا فإن الممثل المكلف مثلاً بأداء دور فلاديمير أو استراجون في " في انتظار جودو " ، يستطيع أن يذهب ليرى حال المشردين في شارع موفتار ، أو يبحث في عالم قراءته عن مهمش ما يفضله ، مثل فيتالي الصعلوك في " بلا عائلة " لهكتور مالو ، أو مثل چون فالچون في " البؤساء " ، أو مثل صور القرن التاسع عشر ، كما يمكنه أن يبنى ظلاً لمهرج أو - كما يقول ستانسلافسكى - يبحث في تجربته النفسية السابقة عن الخوف من التشرذم؛ وهو مافعله الممثلون عام ١٩٨٠ عند تجسيدهم صور مسبقة من تجربتهم .

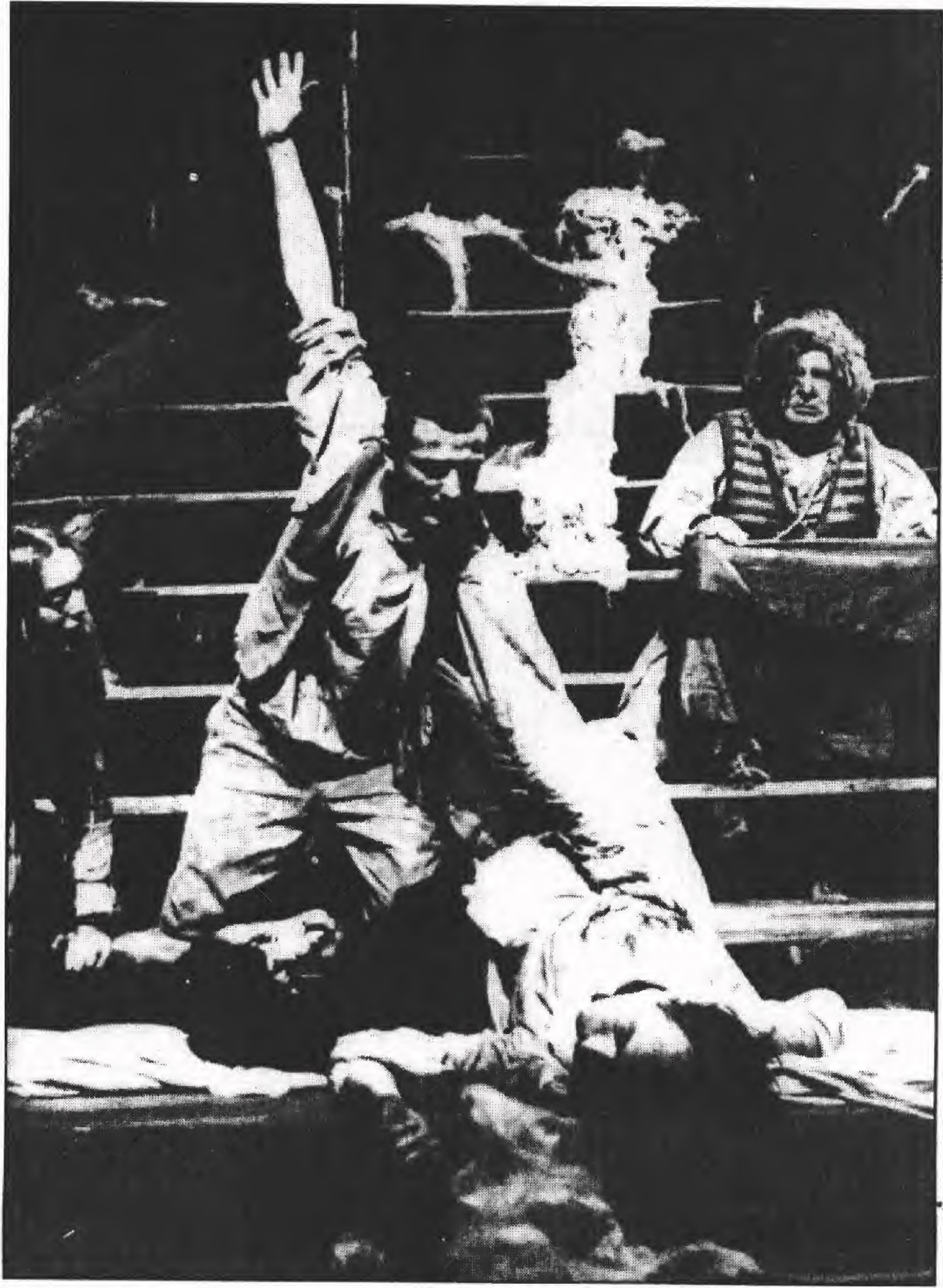
٢٠٦٤ الاختيار

يرجع إلى الممثل اختيار العناصر الأساسية (حيث لا يمكنه أن يجسدهم جميعاً) مع إمكان تعديل السمات المميزة إما لأنها لا يتم إدراكها مباشرة - بفعل تغير الشفرة - أو لأنها لم تعد تعنى ما نريد توصيله عبرها . وينبغي على الممثل أن يأخذ في الاعتبار "علاقة جملته المشهدية - الشخصية الدرامية بالجملة المشهدية الأخرى " مع جملة علامات العرض المسرحي .

ولنذكر بأن كل شخصية درامية داخل العرض المسرحي تجسد مجموعة فرعية ، ويستطيع العمل الشامل للممارس المسرحي (المخرج والممثل) أن يؤدي إلى تعديل أو إلغاء سمة ما مميزة - على الرغم من تحديدها بوضوح - من التقسيم النصي ، فيمكن لسمة مميزة ورئيسية مثل السن أو الجنس (٢٤) أن تتغير وفقاً لذلك .

٣٠٦٤ ماذا نختار ؟

فى مواجهة جملة الشخصية الدرامية ، تصبح المهمة الأولى للممثل التى عليه بناؤها خيالياً (النص / الشخصية الدرامية وقراءته لها) هى اختيار السمة التى ينبغى إظهارها ، وتلك التى لا ينبغى إظهارها ، أى تلك التى سيظهرها مباشرة ، وتلك التى سيظهرها خلال المجاز أو الاستعارة . ففى " عدو البشر " (موليير - فيتاز) أظهر المشهد بين أرسينوى وسيليمان بوضوح ، وخلال اختيار ممثلة شابة جداً وجميلة لأداء دور أرسينوى (ندا سترانسار) أن البريق الجسدى والجمال الخارجى ليسا هما ما يحدد الهزيمة والانتصار ، بل ما يحدده هو العلاقة بالعالم وبالشهوانية ، بل وبالسياسة . وعندما يجسد فيتاز ذلك المخرج المعتاد على هذا النمط من التحويل مسرحية " Les Burgraves " لهوجو ، فإن ما أداه ممثله بيير فيدال لم يكن هو المعنى الأقصى للشيخوخة وإنما كان لاشهوانية الفقر والهجر .



فى مجال المسرح لا يمكن اعتبار السمات المميزة للشخصية مثل قطع الشطرنج التى نحرکہا لتكوين صورة أو وضع ما ، فالممثل هو جملة من السمات المتكونة مسبقاً والتى هى فى علاقة دائمة مع الشخصية / النصية خلال جملة الشخصية المشهدية ألا وهى الممثل بجسده . إننا هنا بإزاء علاقة غاية فى الأهمية ، وفى إثارة اللذة الابداعية للممثل والمخرج، وللمتفرج كما سنرى فيما بعد .

٤. ٧. ١

يتسم العمل الخاص للمخرج والممثل باختيار العلامات التى ينتجها هذا الأخير سواء بالتشابه أو بالاختلاف . وهناك عبارة مدهشة لبريشت تؤكد هذا الكلام حيث يصف حركة الممثلة التى تلعب دور الخرساء فى " الأم شجاعة " وهى تسرع للصعود فوق سطح البيت كى تدق الطيلة وتنقذ القرية النائمة : " تظهر الممثلة الإسراع الذى تتسم به المرأة التى ستحرر القرية ، إلا أنها تظهر أيضاً كيف أنها تقوم بأمر عملى للغاية . وهناك ممثلات كثيرات يخفين إيماءة رفع التنورة الطويلة عن الجمهور فى أسفل ، بالقرب من السلم ، وهن بذلك يغفلن أن هذه التنورة ربما تمنع الممثلة عن الصعود ، وأيضاً الخرساء نفسها (٢٥) . " ويستطيع الممثل أن يختار إما أن يظهر تلك الفجوة الموجودة بين جسده الخاص وجسد الشخصية الدرامية - ذلك الوجود المزدوج - وإما أن يخفيها .

٤. ٧. ٢ جسد الممثل : الذات والآخر

يستطيع الممثل أن يختار بين فمطين من بناء شخصيته الدرامية ؛ إذ أنه يمكنه بناءها اصطناعياً باصطناع " آخر " وفقاً لنموذج سوز ، يكونه ومرجعيات سوف يختارها - أى أن يصنع مانطلق عليه فى الوسط المسرحى " تركيبة " - وذلك ماحياً سماته الفردية الخاصة نسبياً . كما يمكنه تقبل - كما رأينا قبلاً - أن يفرض جملة علامات جسده الخاص على الشخصية الدرامية ويبعد داخل العلاقة بين هذا الجسد والخطاب النصى؛ ومثال ذلك أننا شاهدنا عدة ممثلين يقومون بدور " طرطوف " دون أن يكونوا " ضخاما " أو " سمنا " ودون أن تكون لهم " أذن حمراء " ولا " بشرة متوردة " وذلك فى عروض

لجوفى وحتى بلاتشون، مروراً بالشباب جداً والجميل جداً ريشار فونتانا !

إن التمثيل هو إذن نوع من الجدل ؛ أى حوار بين الجسد الواقعى والجسد المتخيل الذى يرتسم بمساعدة هذا الأول . وفى حالة أخرى ، أو فى طريقة التمثيل غير الاصطناعية، فإن الممثل يلعب بعزل علامات التى ينتجها جسده الخاص فى مواجهة شفافية العلامات المقصودة .

إن هذا الحضور المزدوج للجملة / الشخصية وللسمات الفيزيكية هو الذى يسمح للممثل على خشبة المسرح بأن يكون تلك الشخصية المؤسسة للبلاغة المسرحية والتى هى بمثابة حضور مفهوى -أو نسقى- العلامات المتناقضة فى وقت واحد " أنا هى آخر".

٤ . ٨ وسائل الممثل

عندما نحلل عمل الممثل (مما سوف يتضح أكثر عندما نتطرق إلى الخطاب نفسه)، فإننا نكون مجبرين على قبول غمطى الوصف اللذين يقفزان مباشرة إلى الذهن :

١- استخراج التمثيل الصامت وتحليله منفصلاً، مع الإيماء والصوت والكلمة والملابس والقناع . . الخ

٢- محاولة بناء ذرات قابلة للتأويل، ومشاهد قصيرة ، بل شديدة القصر يمكن أثناءها دراسة كل ما يفعله الممثل .

ولايمكننا أن نرفض أياً من الطريقتين ، كما لايمكننا أن نستخدم إحداها معزولة عن الأخرى ، فوسائل تثبيت العرض (فيديو ، صور فوتوغرافية ، وصف مكتوب) تسمح لنا باستخدام الاثنتين مترابطتين لكن داخل دراسات محدودة ودون أن نستطيع أن نخرج من ذلك بنتائج مرضية تماماً . وتحظر الطريقة الأولى استيعاب تآلفات العلامات (رأسية النموذج) ، كما لاتسمح لنا الطريقة الثانية بأخذ الحركة فى الاعتبار .

علينا إذن أن نحاول في الدراسات السيميائية المفصلة أن نظهر الوسائل (القنوات) بوصفها مترابطة : الصوت والإيماء ، الصوت والكلمة ، الكلام والإيماء ، التمثيل الصامت والإيماء . وسوف نعطي أمثلة لذلك بخصوص الخطاب الذى ينتجه الممثل ؛ لكننا نستطيع أن نقول مبدئياً إن بناء الشخصية الدرامية يتم خلال سلسلة من العلاقات بين الإيماء - الكلمة - القناع ، فمثلاً ترتبط الإيماء الجامدة بالقناع الصارم ، ويرتبط الوهن فى الكلمة به فى الإيماء (٢٦). ينبغى إذن الأخذ فى الاعتبار بكونكبة العلامات التى تختلف خامّة التعبير عنها من علامة إلى أخرى إلا أنها تشكل مجموعات من وحدات معنى مصغرة نستطيع أن نطلق عليها تسمية : وحدات معنى دالة على الكلية . (٢٧)

ويمكن أن تظل تلك المجموعات المصغرة ثابتة ، ويمكن أن ينفصل بعضها عن بعض ويعاد تركيبها بشكل مختلف : وهكذا يجب إضافة مفهوم " التحول " إلى مفهوم وحدة المعنى الدالة عن الكلية ، فنمط أداء العناصر المختلفة فى تمثيل الممثل - مثلها مثل تحولات تلك العناصر - يميز نمطاً تمثيلياً من الآخر ، كأن يتميز الممثل البريشتى بالنقلات المفاجئة فى الأداء والمزج والحذف فى عناصر تمثيله ، بينما يتميز الأداء الكلاسيكى على العكس من البريشتى بالانسياب فى الأداء .

٤ . ٩ . الممثل والعلاقة عبر - الشخصية

فى النهاية فإن مايمثله الممثل هو أكثر بكثير من مجرد شخصية درامية ، إنه " فط من العلاقة عبر الشخصية " . لذلك فربما كان من قبيل التبسيط أن ندرس هنا عمل الممثل بمعزل عن بقية سياقه : خطابه ، كلامه وإيماءاته ، حجم أدائه الذى يمكن التعرف عليه أو على الأقل قياسه ، كلام الآخر باعتباره إنصاتهاً لكلام الأول وإعادة له .

إنه مجال لم يُكتشف بعد ، ولايمكننا أن نتطرق إليه إلا جزئياً ، ألا وهو العلاقة عبر - الشخصية داخل عمل الممثل .

ما الممثل ؟ إنه متلفظ بـ " الخطاب " ، ونعنى بتلك الكلمة الأخيرة جملة الرسائل المنظمة التي تكون النص سواء كانت لفظية أم لا .

إن اعتبار عمل الممثل مجرد بناء لكائن متخيل هو رؤية سطحية للأمور ، فالمصاعب التي واجهناها تقوم بالتحديد على هذا التسطيح الثقافي في بناء الشخصية الدرامية .

(أ) إذا أخذنا المسألة من ناحية أخرى ، نستطيع أن نقول إن الممثل قبل كل شيء هو منتج لخطاب لأن الشخصية الدرامية ليست إلا مرسلأ متخيلاً لهذا الخطاب. ويتضمن هذا الخطاب اللغوي - وما فوق اللغوي جزءاً لفظياً وآخر غير لفظي - خطاب الجسد. ومن وجهة النظر اللغوية ، يقع عمل الممثل بالضرورة في جانب " الكلام " وليس " اللغة "؛ فما يمكننا دراسته لديه هو المجال البراجماتي للمعنى .

(ب) الممثل هو حارس الكلام المسرحي ، مما يجعله منتبهاً إلى هذه المهمة - بفعل ما يقوم به - من حيث إن هذا الكلام لم يعد مصدره المؤلف ولا حتى المخرج ، بل "آخر".

(ج) ربما كان علينا أن نتذكر أن كل خطاب مشهدي للممثل له مرسل مزدوج ، أي مرسل مادي وهو " أنا " الممثل ، ومرسل متخيل وهو " أنا " الشخصية الدرامية . ومع ذلك فهناك مخزون stock واحد من العلامات ، فعندما تظهر/ تخفى الممثلة لوعة الأم شجاعة خلال تمثيل صامت لا ينسى عند تعرفها على جسد ابنها دون استطاعتها النطق بذلك ، فإن ما يراه المتفرج هو " كلام " الشخصية الدرامية إلا أنه من عمل الممثلة .

(د) إن وضع الخطاب الذي ينتجه الممثل هو بمثابة خطاب جزئي في الخطاب الشامل الذي ينتجه العرض المسرحي . ونستطيع القول نظرياً بأن هذا الخطاب له مرسل مزدوج ، أي المخرج والممثل ، إلا أن له مرسل واحد مادي هو الممثل ، وهذا

الأخير هو الذى يهمنى الآن .

هـ) يقع الممثل فى ملتقى الطرق الفيزيقية للقصة المتخيلة والعرض ، فهو الذى يحقق تلك القصة عن طريق العرض ، ومن هنا تنشأ وظيفة رابعة لهذا الخطاب المنتج . فالممثل :

١- يحكى قصة خرافية .

٢- يحدد ظروف التلفظ الخيالية .

٣- يلتزم بخطاب القصة المتخيلة .

٤- يظهر أداء مشهديا .

٥ - ١ الممثل - الراوي

من وظيفة الممثل بوصفه وحدة معنى (عنصرا هيكلياً لقصة خرافية ، فاعلا ، أو مؤديا فاعلا لمسار ما) أن يقول القصة الخرافية ، إلا أن له دورا آخر فى مسار الاتصال، ألا وهو أن يروى الحكاية. فى هذه الحالة ، يتطابق المرسل الأول والثانى (فى الإرسال المزدوج)؛ حيث يصبح الراوى أو منظم العرض مرسلا لخطاب القصة الخرافية وفى الوقت نفسه مرسلا لخطابات الأبطال الآخرين المختلفة، فالممثل تصدر عنه أصوات عدة هى صوت المؤلف وأصوات الممثلين . وتتبنى بعض أشكال الإخراج الحديثة الشكل الشعبى القديم للراوى ، مقدمة ممثل يروى المسرحية عن طريق الانتقال من الحكى إلى تمثيل الحدث والحوار صمما سواء فعل ذلك وحده مثل الراوى العربى أو مثل الراوى عند داريو فو، "تمثيل صامت ، وتمثيل صامت مضاد" (برنار دور)، أو فعله متسابقا مع الممارسين المسرحيين والممثلين الآخرين .

ويفترض هذا النوع من المسرح - المضاد - الذى يعد شكلا تلقائيا ورفيعا للمسرحانية - علاقة مباشرة من المرسل إلى المتلقى ، وإجابة " مؤقتة " من هذا الأخير. إن الممثل - المؤدى- يعبر من التوحد مع الراوى إلى التوحد الذى يحيله إلى شخص

الحكاية المختلفين. وتفترض محاكاة الشخصيات الدرامية نماذج معينة ترتبط بـ :

أ- الممثلين والأدوار المشفرة ذات السمات المحددة .

ب- نماذج اجتماعية - ثقافية تشكل جزءا من الفضاء المرجعي للمتفرج .

وتتطلب المحاكاة - وهى بالضرورة موجزة - (إشارة إلى الإيماءات المميزة وتغيير الصوت مع غياب الملابس التقليدية والقناع والماكياج) تواصلًا فوريًا مع المتلقى ؛ كما ترتبط الوسائل المستخدمة فى هذا الغرض بشفرات معروفة جيدا للمتفرج . وفى النهاية، يفترض عمل الممثل الراوى معرفة الجمهور الضرورية بالـ " رسالة " ، فالرواة الشرقيون يتوجهون إلى أناس يعرفون حكاياتهم ، أما النجاح الذى لاقاه لورانس روى وهو يروى " قلب بسيط " لفلوبير فيرجع ، من وسط ما يرجع إليه ، إلى أن هذا النص يشكل جزءاً من الخلفية الثقافية للمتفرج الفرنسى الذى تلقى قدرا متوسطا من التعليم. ولا يكمن فن الراوى فى نقله القصة الخرافية التى يحكيها بقدر ما يكمن فى رقى المحاكاة التى يقوم بها دون وسائل المحاكاة المسرحية المعتادة. وبطريقة أكثر عمومية، تسلط أطروحة بريشت الضوء على أهمية الحكى فى عمل الممثل فى أية تظاهرة مسرحية، فهو يؤكد على مسار الاتصال الذى ينطلق من الممثل إلى المتفرج مباشرة . وفى العرض المسرحى المعاصر : نجد عمل آريان منوشكين مع المخرج محمد أولوزوى يعطى للممثل وظيفة الراوى مباشرة ، مثل آرليت بونار فى " أساطير قادمة"(ناظم حكمت - محمد اولوذوى) ، وفيليب كويار فى " عصر الذهب " (منوشكين)، فهما متلفظان مباشران للقصة المتخيلة وإن كان ذلك جزئيا. وفى عرض "١٧٨٩" (منوشكين)، أخذ الممثلون على عاتقهم مهمة أن يحكى كل منهم قصة الاستيلاء على الباستيل لجزء مختلف من الجمهور ، ومن هنا حالة نموذجية محددة للوظائف الأساسية الخاصة بالممثل التى تجعل منه راو للقصة المتخيلة . ويجب دراسة الأنماط المتعددة للتوجه إلى الجمهور خلال تحول الإيماءة إلى مجال موضوعى، والتحديد الإيمائى وإشارات الزمن والمكان ، وخلال كل ما تتسم به وظيفة - الراوى لدى الممثل.

٢٠٥ الممثل - مظهر أوضاع ممارسة الكلام

من المعروف أن كل خطاب مسرحي ، بل كل خطاب أيا كان ، ليس له معنى إلا في سياقه ، فإذا استطعنا تحليل " مدلول " خطاب مسرحي ما فإننا لا نستطيع أن نبني معنى له خارج خشبة المسرح ، أى خارج علاقة الكلام (اللغوى) بالموقف فوق اللغوى. بيد أننا نعرف أن هذا الموقف المزدوج هو موقف خيالى لكنه ملموس على خشبة المسرح .

يعتبر خطاب المسرح المرتبط بمكانه ولحظته وبالتمثيل ، هو بالضرورة محمل بإشارات زمانية (٢٨) لا يصبح لها معنى إلا عند ردها إلى أوضاع التلفظ، أما الإشارات الزمانية والمكانية (٢٩) المسرحية فهي عناصر الخطاب التى لا تجد معناها الكامل إلا داخل العرض المسرحى . لكن من الذى يقول " أنا " ويرد إليه الخطاب ؛ وعندما يقول الممثل " هنا " ، فما المكان الذى يشير إليه ؟ ليس هناك من إجابة على مثل هذه التساؤلات إلا على خشبة المسرح حيث يوجد الممثل للرد عليها ولتحديد الخطاب الذى يظل غير محدد بدونه .

تتركز مهمة الممثل فى إتمام الخطاب الذى يظل غير مكتمل بدونه :

أ) بسبب وجود إشارات زمانية ومكانية غير محددة بطبيعتها .

ب) بسبب وجود فجوات ومواطن نقص لا يمكن أن يملأها إلا حضور الممثل الجسدى فقط . (٣٠)

١٠٢٠٥ / الالفاظ

يبنى جسد الممثل وحضوره الفيزيقي وصوته وسلوكه - كما رأينا - شخصيته المشهدية، فهو محدث الخطاب ؛ وإذا استعدنا مثال الملك لير لوجدنا أن الكلام الذى يضعه شكسبير على لسان بطله يتغير معناه إذا كان قائله سيدا إقطاعيا ذا نفوذ وقوة جسدية لا يستهان بها ، عما إذا كان قائله عجوزا بائسا يرتدى القش فى العاصفة ، كما يختلف كلام المجنون إذا كان صادرا بمرارة بلسان مهرج حكيم عما إذا كان صادرا من شفاه مغممة لعبيط القرية . يتوقف معنى الخطاب إذن على بناء الشخصية

بشكل عام جدا ، تعود إلى الممثل مهمة تحديد هذا المكان :

أ) فهو الوسيط بين الخطاب والفضاء الذى ينتجه ، لأنه خلال استثماره للفضاء أو رسمه له يعطى للكلام فضاءه الخاص دون اللعب بالكلمات ، فعندما يتحدث الألب فى مسرحية " دجاجة الماء " من فوق منصة يتم التحكم فيها آليا ، يسقط كلامه صريعا من أعلى ومعه ماضى الأسلاف وأساطيرهم وقيمهم.

ب) فهو الوسيط بين الفضاء الخيالى للقصة المتخيلة والفضاء الملموس الذى يتحرك فيه ؛ ألا وهو جسد الممثلين . وغالبا ما تعرف الشخصيات عند موليد ، فى عروض فيتاز أو فتستنت وفقا للزى الذى يحدد فضاءهم التاريخى - الاجتماعى المتقاطع مع استخدامهم المشهدى .

ج) تظهر الأمثلة السابقة بوضوح أن الممثل يحدد المكان الذى يتحدث منه ؛ ويمكن أن يكون هذا المكان خياليا يعطى المعنى لخطابه ، كأن يكون إجمون أو بوليوكت فى السجن ، أو يكون أوجست على العرش أو هيوليت مستعدا لتهريب تريزان. كما يمكن لهذا المكان أن يكون مكانا اجتماعيا يتحدث منه الشخصية الدرامية : مثل مكان العمل الذى يتحدث منه ويلى فى " عمل منزلى " صانعا خطابا (نادرا جدا) لرجل مسجون فى بيته يضع جبوبا فى أكياس صغيرة طيلة النهار ؛ وكذلك عندما يتحدث شخص ميشيل فينافر من مكان الشركة فى " الأعمال والأيام " .

ونتيجة لذلك ، فإن ما يظهره الممثل هو المكان الاجتماعى سواء كان واقعيا أو خياليا ، مثل أن يكون مكانا خاصا بملك أو بعامل ، وهكذا يصبح المكان مسئولا عن المعنى الأيديولوجى للخطاب بشرط أن يظهر الممثل هذا المكان الاجتماعى وسمته الواقعية و / أو الخيالية (٣٢). وسوف نتاح لنا الفرصة لنتطرق مرة أخرى إلى عمل

الممثل فى هذه الناحية كى يظهر المكان الاجتماعى للشخصية فى علاقاته بالأماكن الأخرى. ولنصف هنا أن الخطاب المنتقل من مكان ذى حيثية لا يتخذ معناه إلا إذا ابتكر الممثل العلامات التى تظهر حيثية هذا المكان ، ومثال ذلك ما أطلق عليه بريشت " الشفرة الإيمائية " Gestus ألا وهى الشبكة السيميائية المحددة للمكان الاجتماعى للافظ . وإذا كانت الأم شجاعة (فى مسرحية " الأم شجاعة ") تعض على قطعة النقود التى تتلقاها فإن ذلك يتيح لنا قراءة العلاقة بين المال وبين الشك فيمن أصبح الأضعف فى تلك الإيماءة . وعلى العكس من ذلك ، تعطى الإيماءة لخطابات الشخص معناها .

إذا كانت وظائف الخطاب المسرحى متخيلة على خشبة المسرح فإن تلك الوظائف أيضا بمثابة " إثارة " داخل حدود الاتفاق المبرم بين الممثل والمتفرج فى العقد المشهدى؛ حيث إن ما يعرضه الممثل - وسوف نأتى إلى ذلك فيما يختص بالكلام الخطابى - هو بالضبط وظائفية التبادل الخطابى التى هى وظائفية خالصة بيست معقدة ولا معقدة بالتضمينات الواقعية ولا بالصدمات التى يخلقها الكلام عند التقائه بعالم الواقع. ولناخذ الأكذوبة مثالا على ذلك؛ حيث قد يكون البحث عن تصنيف لما هو حقيقى والذى نميز على أساسه الأكذوبة، بحثا سرايبا فى حد ذاته؛ فالممثل يكذب على خشبة المسرح بينما ننتظر منه أن يعرض كلاما حقيقيا وظروف ممارسته. لكن الممثل ليس فى هذا الشرك وحده، فللمتفرج دور رئيسى فى ذلك باعتباره متلقى الخطاب المسرحى وشاهدا عليه وإن لم يستطع الرد عليه. إن المتفرج يتمتع بنوع من الموضوعية الفوقية التى تسمح له بالحكم على الكلام الذى يتلقاه؛ وفى مواجهته عمل الممثل القائم على عرض وضع الكلام ومختلف وظائفه فكل مصادره الإيمائية والصوتية مكرسة لتلك المهمة (٣٣).

استطعنا أن نظهر فيما سبق (٣٤) كيف تفقد أية عبارة معناها (حتى وإن كان لها مدلول) بم عزل عن سياقها المرتبط - هو أيضا - بشفرة ما، بل شفرة ثقافية بشكل أعم. وتتوقف قراءة السمات التي ينتجها الممثل - إيماءة، تمثيل صامت، تنوع صوتي، لهجة مميزة - على ما يلي:

أ) العلاقة التي يحتفظ بها المتفرج مع الشفرة (أو الشفرات) الخاصة بالمؤلف (أو بالمؤلفين) (مثل إسخيلوس وموليير وهوجو و... الخ)

ب) شفرات قراءة المتفرج نفسه .

وتنقسم شفرات الخطاب المسرحي (شفرات مشتركة بين المرسل والمتلقى) إلى نوعين لمجاً) شفرات قراءة العالم (كأن تحدد قطعة ملابس ما بالنسبة إلى متفرج عام ١٩٨٠ وسطا اجتماعيا ما) .

ب) شفرات خاصة بالمسرح وحده من الناحية التأويلية أو الإخراجية .

يعود إلى الممثل الاختيار في أن يؤدي شفرات الماضي في مواجهة الشفرات المعاصرة، أو العكس بأن يفك الشفرات ويعيد تحميلها بدلالات أخرى وفق ما يسمح له به المخرج (٣٥)، وذلك من خلال الإيماءة والوسائل حول - اللفظية، فيستطيع الممثل مثلاً أن يظهر الفجوة بين شفرات الحاضر والماضي بشرط ألا يختلق هذه الفجوة، وألا ينحاز لأحد شقيها بما أن الشفرة المسرحية تسمح له عامة بأن يحتفظ بها في حالة "غير مرئية". وعلى العكس من ذلك أيضا، يستطيع الممثل أن يؤكد على أية شفرة يختارها، بما في ذلك تلك الشفرة التي يجتهد لخلقها (الشفرة الشخصية) (٣٦)، مظهرا إياها على أنها "مختلفة" أي بوضعها في علاقة بالشفرات الأخرى.

ويطالب فيتاز، فى إخراجہ للکلاسیکیات ، الممثل ببناء شفرة اصطناعية (إيماءة، تمثيل صامت، ولفظي) لا تنتمى إلى الشفرة المشهدة للقرن السابع عشر (الذى لا نعرفه بحق) وإنما تعيد بناءها خيالیا: فیظهر الممثل هذه الشفرة الخیالية وفق اختلافها عن الشفرة (أو الشفرات) المسرحية المعاصرة. (٣٧)

ويتلخص إسهام كبار المخرجین المعارضین فیما بین عامی ٦٠ و ٧٠ (جولیان بیک وجروتوفسکی) على اختلافهما فى المنهج والنتائج، فى إنتاج علامات خلال الممثلین تبدو صادمة فى عیون المتفرجین ولا یعرفون کیف یحلون شفراتها، مثل صمت وثبات ممثل ما فى مواجهة الجمهور (الجنة الآن) ، أو مثل خلع الملابس والتعری من أجل عرض الذات الذى كان ینتمى إلى شفرات خاصة بما هو مشهده دون أن یكون المتفرج المتوسط مؤهلا لحلها، أو دون أن یمتلك مفتاح شفراتها.

ویحدث أحيانا عکس ذلك فى بعض عروض البولقار مثلا، عندما یلعب ممثل سینمائى مشهور دورا مسرحیا مستثمرا شفرة العرض سینمائى التى یشيرها لدى المتفرج بجميع علاماتها. وإذا كان المتفرج ینتظر مثلا حركة وجه ما من هذا الممثل سینمائى فإن ذلك یعنى أنه تم تدريبه شیئا فشیئا على حفظ علامات أدائیة خاصة بهذا الممثل فى مواقف معينة بحيث یستطیع أن یعترف علیها فى مواضعها؛ ومثال ذلك ابتسامة الممثل میشیل بوكیه الملزمة التى تسبق لحظات ارتكابه جرائم القتل.



ليست أرض أحد لهارولد بنتر، إخراج بلانشون، بالمرح القومي الشعبي

ليون-باريس، ١٩٧٩-١٩٨٠

الابتسامة/ علامة، لميشيل بوكيه

قبل اللحظات الفاتلة.

تصوير: سارني

إن ربط الكلمات والحروف وفق تجانس ما يؤلفها يعني إخضاع تعبيرية اللغة -التي نرغب في معاملتها كأنها جسد - للاختبار .

مارك لوبو

مجلة الخامس عشر الأدبية،

ديسمبر ١٩٧٨ .

تُعتبر اللغة في المسرح جسدا مستقلا يمر الممثل من خلاله الحضور الفيزيقي، وفي الوقت نفسه تُعتبر وسيطا لكل ما يمكنه العبور خلال جسد ما (الصوت، النفس، النطق، الإيقاع، الشهوانية).

"في الثقافة الغربية، تم فصل النص والصورة منذ زمن قديم، كما يقول، مارك لوبو، لذلك فالصورة غالبا ما تتبع النص. ولكن هل يمكن بالفعل فصل الصورة والخطاب؟"

يرد المسرح بالنفي على هذا التساؤل، حتى في الغرب، فالصورة والخطاب يرتبطان في المسرح لأنهما جسد الممثل، هذا اللوح الخطي الحي، أو هذه اللغة العتيقة المعقدة وفق تعبير آرتو. وليس التحويل المادي الفيزيقي (الصوتي والبصري) للحرف والكلمة بالغريب على سمات المسرح وعلى مساحة الشك التي تحيق به، فالكلمة هي الصلب، لذلك فالفكرة والكلام مثقلان بمادية الجسد كاملة : "للدرجة التي تضعنا في مواجهة فوضى الجسد والمعنى في كل ما نراه بكل ما تعنيه الكلمة لنحاول على أية حال أن نلخص هذه الفوضى.

إن أى تحليل فى مجالات الكلمة أو الإيماء أو ما بينهما؛ يصبح غير ذى فائدة إذا تم بمعزل عن عمل الممثل. بل يعد ذلك من السمات المميزة لهذا العمل، فالممثل لا يعرض أبدا شيئا واحدا، بل اثنين فى وقت واحد، سواء كان ذلك داخل نسق واحد من العلامات أم داخل نسقين مختلفين.

من هنا مثلا نجد المصارحة بالحب التى تتم بنبرة استخفاف حيث:

(أ) كلمات الخطاب: المدلول = أحبك

(ب) النبرة : المدلول = لا آخذ هذه المصارحة مأخذ الجد.

ويمنع هذا التداخل العلامة من السقوط فى تصنيف تسطيحي لدال واضح، فالتعارض بين المستويين يشير إلى تساؤل ما من قبل المتفرج، وفى الواقع فإن هذا التساؤل لا يتخذ معناه إلا عند تحويله إلى سياق :

(أ) يمكن استثمار كلمة "أحبك" على أنها تكرر معنى العلامات الأخرى أو تتعارض معها.

(ب) نبرة "الاستخفاف" لا تتخذ معناها إلا من علاقتها بالعلامات الأخرى، فالجملة الدلالية (القول اللفظى + نبرة) لا تتخذ معناها إلا داخل "عالمين ممكنين" مختلفين، ألا وهما :

١- كتمان القلق الغرامى.

٢- لا مبالاة الحبيب المتحرر .

ويمكن أن تفلت بقية العلامات من الإبهام حيث نستطيع الاختيار بين نمطين ممكنين من المعنى أو نستطيع أن نحفظ بتجاورهما.

إذن، يتعين على أى تحليل سيميائى لعرض مسرحى ملموس أن يدرس العلامات التى ينتجها الممثل ليس بوصفها أنساقاً معزولة، وإنما بوصفها تالفاً من العناصر المترابطة:

من هنا فالعناصر واجبة التحليل هى :

الإيماءة - الكلام (دال الخطاب)

الإيماءة - الإلقاء (النبرة، الإيقاع ... الخ)

الإيماءة - احتلال الفضاء

الإيماءة - الزى

الإيماءة - التمثيل الصامت

التمثيل الصامت - الصوت

الصوت - احتلال الفضاء

ونستطيع أن نتصور تصورا يقترب من الصواب عندما نقول أن العمل الملموس للممثل يستوجب علاقات ثنائية بين أنساق الدوال؛ ليس ذلك فحسب بل تألف آخر أكثر تعقيدا. ومع ذلك، فمن المستحسن منهجيا الابتداء بدراسة كل علاقة ثنائية بين الأنساق الدالة على حدة. وفى الحقيقة، فإن الممثل يبتدئ هكذا أيضا فى أغلب الحالات: فهو يستثمر أولا العلاقة المباشرة بين نسقين من العلامات، وعلى سبيل المثال، كانت من إحدى تقنيات الممثل جيرار فيليب أن يضع عبارة مصطنعة فى موازاة الإلقاء - كاسرا بذلك المعنى بل - أيضا - اللهجات المعتادة للغة الفرنسية - فى موازاة إيماءة واضحة و ضخمة بشكل غير عادى. وكان هذا التباين يجعل الأداء المشهدى

لجيرار فيليب شديد الفعالية بسبب علاقاته و "ثلاثية أبعاده"؛ بينما شرائط الكاسيت المسجلة والتي لا تنقل في النهاية من العرض إلا الجزء الصوتي من العلامات (اللفظية والـ"حول - لفظية") - تدين أداء جيرار فيليب بالصنعة وتسطيع الإلقاء .

وهناك مثال آخر واسع الدلالة في مسرحية "دون جوان" (موليير -فيتاز)، عندما كان جون - كلود دوران يمثل عكس ما يعنيه الكلام النصي أو ما يوحي به؛ فهو يشتم إلفير في الفصل الأول لكنه يداعب ساقها ، ومن هنا فالإهانة تصبح غير ذات معنى إلا في علاقتها بـ "القاعدة الممتدة" للربة. وتؤكد إلفير في الفصل الرابع نقاء حبها بينما تقدم يديها وذراعيها للمداعبة.

٣٠٦ الشفرة الإيمائية

١٠٣٠٦ بعض الملاحظات حول الإيماءانية *gestualité*

بعض الملاحظات المبدئية (٣٨):

١- كل شفرة إيمائية هي شفرة اجتماعية حتى وإن كانت طبيعية في الظاهر، أما الإيمائية في المسرح فاجتماعية بشكل مضاعف من حيث إنها شفرة اتصالية (٣٩) أي أنها تتجسد في حد ذاتها وبما تعنيه في آن واحد.

٢- وعلى عكس اللغة الملفوظة، من الصعب جدا تحليل اللغة الإيمائية :

أ) لأنه من الصعب تدوينها، ولا يوجد تدوين ما يستوعبها كاملة، اللهم إلا في الرقص الكلاسيكي، وهو أمر مشكوك فيه أيضا.

ب) لأنه إذا أمكن تقسيمها إلى وحدات من مستوى أدنى، فإن هذا التفكيك عامة ما يكون غير مرضٍ ولا يفي كما ينبغي باعتبار وحدة الحركة.

ج) لأن الإيماءة تحتفظ مع اللغة بعلاقات مركبة، فهي مرتبطة بها جزئيا، أي أن

الإيماءة يمكن "ترجمتها" بكلمة (كان يكون الركوع على الركبتين مرادفا لـ "إني أصلى" أو "إني أتضرع" إلى الله، أو إلى واحد من القادرين، أو إلى حبيب)، إلا أنه توجد إيماءات لا يمكن تحويلها إلى تعبيرات لفظية، بل يوجد في كل إيماءة بالضرورة جزء لا يمكن تحويله إلى تعبير لفظي.

٣- يلاحظ جرياس (٤٠) ملاحظة صائبة، وهي أن واحدا من أسباب فقر اللغة الإيمائية يعود إلى انفصال فاعل الملفوظ وفاعل التلفظ في الإيمائية دون أن يتسنى ربطهما أحدهما بالآخر. لكن يُعتبر المسرح، في هذه الجزئية تحديدا، حالة استثنائية؛ فالإيماءة في المسرح هي دائما فعل تواصل لمجرد حدوثها على خشبة المسرح، فهي فعل وقول في ذات الوقت، فالممثل لا يقوم بإيماءة فحسب (أي يمد ذراعيه مثلا في اتجاه زميله) لكنه في قيامه بذلك يقول أيضا إنه يمد ذراعيه؛ إنه لا يتواصل معنا خلال فعل مد الذراعين وإنما يوصل إلينا "فعل" مد الذراعين.

٢٠٣٠٦ الإيماءة علي خشبة المسرح

بعض الملحوظات العامة حول العمل الإيمائي للممثل في استقلالته وفي علاقاته بـ:

(أ) أدااءات إيمائية أخرى (رقص، رياضة، ... الخ)

(ب) شفرات إيمائية متعلقة بثقافتها (٤١)

(ج) أنساق علامات العرض المسرحي الأخرى

ما الإيماءة في المسرح ؟

(أ) للإيماءة سمة أيقونية وإشارية مزدوجة؛ فهي أيقونة لإيماءة في العالم بما أنه يتم "التعرف" عليها بوصفها إيماءة كذا مثلا، لكنها أيضا أيقونة لعنصر ما في العالم "تصفه" الإيماءة أو تشير (٤٢). من ناحية أخرى تعتبر الإيماءة "إشارة"

لسلوك، أو لشعور، أو لعلاقة ما بالآخر، أو لواقع غير مرئى ... ولنذكر هنا بأن الجزء غير المحمل بدلالة من الإيماء، ذلك الجزء الذى لا يمكن اختزاله إلى دال أيا كان والذى لا يتوظف باعتباره أيقونة ولا باعتباره فهرسا؛ هو جزء غير فارغ أبدا، فهناك دائما "مخلف" ما غير سيميائى فيه.

ب) الإيماءة هى معادل لوحدة المعنى أو للملفوظ فى جملة ال R.T، بل وفى الشفرة الإيمائية للممثل باعتبارها "نصا منظما".

ج) الإيماءة هى عنصر فى الاتصال المشهدى غير اللفظى، وفى هذا الإطار فهى تتوظف بوصفها عنصراً "مستقلا" داخل الاتصال المسرحى (المزدوج)، أو تتوظف بوصفها عنصراً حول - لفظى (٤٢ مكرر) (علامات الجملة، تعليق، تكرار أو تخفيف للكلام)، وذلك من حيث أن هذه التوظيفات لا تنفصل واحدة منها عن الأخرى، بل تمتزج فى الأغلب.

د) يوجد فى كل إيماءة مشهدية عنصر إبداعى بالضرورة؟ فليس هناك إيماءات إبداعية خالصة فحسب (كما يعرفها جميع الممثلين والمخرجين المسرحيين الذين استخدموا الإيماءة الصعبة أو الأكروباتية (٤٣) وإنما تكتسب الإيماءة -بالطبيعة- بعدا إبداعيا بمجرد أدائها يستطيع الممثل استثماره أو محوه. (٤٤)

٣٠٣٠٦ الشفرة الإيمائية والكلام

فى المسرح الغربى حيث تقع على كاهل الممثل مهمة أداء الإيماءة والكلام فى آن واحد، لا يمكن أن تظهر الإيماءة عامة إلا تالية للكلام .

ونستطيع أن نرى فى الإيماءة :

١- ضبطا توضيحيا للكلام. وتظهر فى حفر فنى يعود للقرن التاسع عشر المثلة راشيل فى دور روكسان وهى تحدد كلمة "اخرجوا!" بحركة عنيفة. وتوجد بلاغة إيمائية يمكن أن نعتبر الإيماءة فيها تطورا للكلام المشير إلى الإطئاب، وبالتحديد

إلى الكلمات المشيرة إلى الزمان والمكان : "هنا، هناك، أنا، أنت..."

٢- ازدواجاً أو إطناباً (٤٥) فى علاقته بالخطاب اللفظى، وهى الحالة الطبيعية للإيماء الأكثر بساطة، ومن هنا فالإيماء قد تنتمى إلى الشفرة الإيمائية اليومية لهذه المجموعة الاجتماعية أو تلك، وقد تنتمى إلى الشفرة المسرحية، فأر لو كان يقفز كى يعبر عن الفرحة، وتضع خادمة موليير قبضتها على رد فيها أثناء إلقائها الشتائم، كما ينتصر مصارع الثيران على العالم فى سيره بخطوات واسعة.

٣- تبدو الإيماء كما لو كانت تطورا لمسكوت عنه فى الكلام سواء كان هذا المسكوت عنه من الأفكار المسبقة أو من الأكاذيب؛ فكلودريش فى إحدى عروض "لورنزا شيو" لموسيه كان ينطق خشبة المسرح برفضه للمبادرة خلال إيماء يده وبطريقة تهريجية ويأسنة توقظ قلق المتفرج. وفى أفضل الحالات، تُستخدم الإيماء لعرض ما لا يستطيع قوله، فهى تعرض (تترجم - تخون) المشاعر التى لا يقولها الخطاب، حيث يقول الناقد رادار حول تجربة موليير - فيتاز "هناك شفرة إيمائية تحرر استيهامات الشهوانية وتضاعف من السخرية التهريجية لمواضع الاحتفالية وللخطاب المعقول". (٤٦)

٤٠٣٠٦ الشفرة الإيمائية وتفجر الخطاب

يستطيع عمل الممارس المسرحى أن يقلب العلاقة الإيمائية - الكلامية، فيصبح الكلام تاليا لإيماءة، وتتسيد الإيماء خشبة المسرح وتعد تفجرها بنفسها. فى هذه الحالة تجرى الأمور كما لو كان الموقف الفيزيقي - أو الإيماءة - هو الذى يعوق الممثل - الشخصية الدرامية عن قول ما يقوله، وهو الذى يعطى للكلام المنطوق معناه حتى ليصبح ضرورة لا غنى عنها. ومن هنا نستطيع أن نتفهم المفهوم البريشتى " للشفرة الإيمائية الأساسية"، فالشفرة الإيمائية للمسرح الملحمى - التى تحتوى الشفرة الإيمائية الخالصة ومعها السلوك الفيزيقي الاعتيادى كله - تنتمى إلى السلوك الأساسى

للشخصية الدرامية فى علاقتها بالعالم وبالأخرين. ويحطم هذا السلوك أيضا الكلام باعتباره منتجا بفعل الأسباب نفسها (٤٧). ويمكن أن يبدو هذا السلوك متناقضا مع نفسه عندما تجبره المعوقات الاجتماعية على إخفاء الكلام أو الشفرة الإيمائية الأساسية. وفى جميع الحالات، يبدو الكلام متواصلًا مع الإيماءة ومزدهرا بفعلها. ويدعو فيتاز ممثلته إلى عمل مشابه لذلك، فالجوهرى عنده هو ابتكار الإيماءات بشكل يجعلها لا تنتج إلا كلاما منطوقا . من هنا يكمن عمل الممثل - ومعنى التربية المسرحية عند فيتاز - فى العثور على خطاب الجسد وعلى شبكة من الإيماءات تتيح للكلام التالى لها أن يصبح ضرورة قصوى. ومثال ذلك، إخراج انطوان فيتاز للمشهد المختامى لـ "بيرينيس" لراسين حيث كلمة " وأسفاه " الأخيرة فى هذا المشهد والتى احتفظ بها فيتاز كمخرج وكممثل وبررها، فبينما تحتل بيرينيس خلفية خشبة المسرح وأثناء رحيلها يمسك بها أنيتوشوس (فيتاز) ويحتضنها برهة حتى تصدر منه كلمة "وأسفاه " كما لو كان النفس الصادر منه فى وداعه عندما يفتح ذراعيه تاركا المرأة التى أحبها تبتعد عنه إلى الأبد. وتبدو الكلمة فى هذه الحالة كما لو كانت مستحيلة الحبس. ويكمن تميز فيتاز كأستاذ مسرحى ومدرّب للممثلين فى بناء الإيماءات. وفى كل مرة تجسد الإيماءة المبتكرة موقفا مصغرا من الكلام المتخيل، فالأعمال التى أخرجها فيتاز لموليير تملئ بالابتكارات الإيمائية التى تعبر عن علاقة الممثل - الشخصية الدرامية بكلامه وصمته. فبينما كان أخوى إلفير يتمزقان؛ كان دون جوان يداعب حمامة وكان هذه الإيماءة الصادمة تبرر الصمت الذى التزمه إزاء المواجهة الوحشية السابقة، أى أن الأخوين يتصارعان حتى الموت أو يحاولان ذلك بينما هو يداعب العصفور - الحياة، العصفور - المتعة، ...

قد تكون الإيماءة إخراجا للغة، أو تحويلا ماديا لاستعارة ما، أو - فى الأغلب - (لاستعارة محوطة) من اللغة اليومية، كأن تجسد الإيماءة فيزيقيا تعبيرا لغويا مجازيا، أو تفضى بمحتوى اللغة الفيزيقي .



من أدوار الإيماء أيضا أن تضبط الخطاب وأن تنطق به، أى أن تقسم المشاهد المصغرة إلى وحدات من المد الخطابى وغالبا ما يكون هذا الضبط محددا فى الإرشادات المسرحية النصية إلا أنه فى الأغلب من إبداع الممارس المسرحى فيسمح بإظهار نطق الخطا المفترض أو بإضفاء نطق غير متوقع. وفى مسرحية "الوصيفة المزعومة" (ماريفو - لاسال) يجلس دويوا على درجة سلم مجبرا محادثه (ارامانت) ضمنا على أن يفعل بالمثل، مما يغير فجأة من المعنى ومن توجه أسراره إليه بحب دورونت؛ إن دويوا يدخل أرامانت خلال إيماءته تلك فى تأمر ما خلال خطاب الخادم الذى يمارسه جالسا على السلم ... وعندما أدى فيليب أفرون دور سجاناريل (موليير - بلانشون) فى صرخته الثالثة "يا لهذا الرجل!"، فقد حوّل إحساس الخادم بالقمع إلى اعجاب بسيده ذى الفعالية الفاضحة.



لا تُستخدم الإيماءة للمصاحبة والافتتاح والختام وضبط العبارات فحسب، بل تمتلك خطابها الخاص الذي لا يُعدّ مستقلاً تماماً - بما أنه يندرج داخل العرض المسرحي بوصفه نصاً يشملُه إلا أنه يمتلك بنية ومعنى خاصين به.

ومن أمثلة ذلك : فى "مدرسة النساء" (موليير - فيتاز) تلقى أنييس بنفسها، وهى ترتدى قميص الفتيات الصغيرات، على رقبة أرنولف فى عدة مناسبات، حيث تعنى إيماءتها وجود علاقة حب ما أو لنقل وجود حب واقعى تحمله أنييس لأرنولف الذى يحمل بدوره سمة الخطيئة . هنا تتوظف الشفرة الإيمائية بوصفها إشارة للمشاعر، فنحن نرى كيف تكون الإيماءة علامة إشارية وأيقونية دون فصل، وهى أيقونية فى تعبيرها عن قبلة الفتاة الصغيرة حيث تصبح الإيماءة هكذا إشارة لنمط معين من العلاقات العاطفية .

فى "هاملت" من إخراج ليوبيموف، يرتدى الممثل تيشرت أسود وينطلون ينزل قليلاً عن مستوى الخصر وعقداً من الفضّة، ثم يرفع طرف الـ "تيشرت" ويعقده فى العقد تاركاً بطنه عارياً، من هنا يصبح الهدام الصادم إشارة لـ "الجنون"؛ لكن عندما يخلو الممثل إلى نفسه يعود ملبسه إلى وضعه العادى إلا أنه عندما يفاجئه بولونيوس يكرر الإيماءة السابقة، لتصبح إشارة هذه المرة إلى الجنون المصطنع.

فى بعض الأشكال المسرحية، تحتفظ الإيماءة القريبة بدرجة أو بأخرى من الرقص، "بخطاب منظم" موازٍ للخطاب اللفظى، ومخصص لممارسين مسرحيين خاصين، وهذه الحالة فى الكاتاكالى الهندى حيث تعمل السيمفونية الإيمائية كرد عكسى للقصة التى يغنيها آخرون .

فى الأشكال الآسيوية من المسرح، وتحديدًا فى المسرح الهندى الكاتاكالى والبهاراتا ناتيام، تعتبر الإيماءة مشفرة بشكل صارم، فكل إيماءة معادل لوحدة معنى أو لعبارة ما، كأن تعبر إيماءة ما عن شعبان، وأخرى عن نهر، وثالثة عن تأمل ما، ليصبح تسلسل الإيماءات بمثابة عبارة "الشعبان يهدد البطل" أو "البطل يعبر النهر". وتمتلك بعض هذه الإيماءات سمة إيقونية تتعلق بمعناها، كأن تتم إيماءة التعبير عن الشعبان بمحاكاة حركة الشعبان، أو كأن تكون الإيماءة التى تعنى "نهرًا" محاكاة لشكل انسياب الماء. وهناك إيماءات أخرى عشوائية فى تصميمها، مثل الـ "مودراس" mudras (أوضاع اليدين المشيرة إلى سلوك نفسى ما ارتكازا على مواضع النسق الإيمائى).

يقرأ المتفرج الإيماءة بطريقة لا تعادل قراءته عبارة ما فى الخطاب اللفظى. وتعتبر هذه الإيماءات مشفرة ثقافيا مما يجعلها إيماءات تنتمى إلى مواضع ثقافية ما إلا أنها غير شائعة فى الحياة العادية، وتوجد إيماءات أخرى ليست لها علاقة بالشفرة المسرحية الخاصة، فتتطلب معرفة وخبرة بتلك اللغة الخاصة.

٤٠٦ قراءة دلالة الإيماءة

نلمس هنا مشكلة قراءة الإيماءة، فإذا كانت الإيماءة مجرد مصاحب للكلام أو مجددة له فإن هذا يعفيها من الحاجة إلى قراءة مستقلة لأن الكلام هو الذى يعطيها معناها أو يؤكدها. وفى جميع الحالات، تمتلك الإيماءة معنى خاصا بها، فهى مكلفة بمهمة قول - عرض عدد معين من الأشياء .

تحليل الإيماءة

يحتاج الدال الإيمائي للتحليل على مستويين :

أ- مستوى تتابع الحركات والسلوكيات المتنوعة التي تكونه - (عناصر متحركة فى مقابل عناصر ثابتة). ولا حاجة بنا للرجوع إلى المصاعب اللانهائية الخاصة بالتدوين اللفظي و / أو البصري (صور فوتوغرافية أو فيديو) لتتابع الإيماءات، إلا أنه من الممكن دراسة مشهد قصير ما مع تقطيع الدال الإيمائي إلى مقاطع مصغرة .

ب - ومستوى توافقه معها : تنقسم الإيماءة بين بطلين أو أكثر، وتحدث سيمفونيات إيمائية ونصوص مركبة تعمل عناصرها المتنوعة خلال التآلف الدلالي واللوحات البصرية؛ فى هذه الحالة إذا كان الممارس المسرحي ممثلا واحدا فإن جسده يصبح موقعا لإيماءات مختلفة تكون نصا إيمائيا ما (٤٨). ومن الممكن هنا دراسة الشفرة الإيمائية لليدين مثلا بمعزل عن بقية الإيماءات بشرط إظهار علاقة ما تؤديها اليدان ببقية العناصر المسرحية، مثل حركة الساقين ووضع الجسد عامة فى علاقته بالجمهور وبالزميل الممثل الآخر.

٢٠٤٠٦ المضمون

إن الإيماءة هى قول - عرض يتم فى التقاطع بين الخيال الفنى والأداء، ويتيح لنا اختيار الأداة التى سوف نقولها - نعرضها معرفة بنمط إيماءات الممثل الخاصة بها:

أ) يمكن أن يعرض الممثل الشخصية الدرامية بوصفها فردا له ملامح فيزيقية ونفسية، فيختار لها سلوكا محددا ونمطا من الحركة أو حركات عصبية مثلا خاصة بها أو ما شابه ذلك. فى هذه الحالة، يعمل الممثل داخل نسق من الإيماءات المتكررة.



ب) يمكن للممثل أن يعرض الشخصية الدرامية اجتماعيا فيختار أداء إيماءات خاصة بعملها أو بما اعتادته في الحياة اليومية، أو في الحياة الاجتماعية ومعها جميع العناصر المكونة للشفرة الإيمائية البريشتية.

ج) يمكن للممثل أن يقول - يعرض المشاعر ودرجاتها وتأثيرها على السلوك الفيزيقي، خلال الخوف أو الرغبة مثلا ...

د) يمكن للممثل أن يقول - يعرض الفعل المطلوب تنفيذه

هـ) يمكن للممثل أن يقول - يعرض المكان - الزمان الخيالي؛ وهو ما فعله داربوفو عندما كَوَّن مكتبة دير بحركات يديه في الهواء .

في تلك الحالات كلها، تركز الشفرة الإيمائية على محاكاة شفرة إيمائية أخرى من عالم الواقع (باستثناء الحالة الأخيرة) : مثل الشفرة الإيمائية الخاصة بالشخص البخيل، ومعها الاحتمالات كلها لابتكار إيماءات جديدة، وإمكانات إجراء تآلفات بين الإيماءات المشفرة، أو تجاوز الشفرات المسبقة وتأسيس شفرات جديدة. ويتلخص عمل الممثل في القول - العرض في المحاكاة والابتكار في آن واحد، بينما تكمن متعة المتفرج في العبور من تعرف الشفرات المسبقة إلى إدراك الشفرات الجديدة.

٣٠٤٠٦ وظائف الخطاب الإيمائي

مثل خطاب الجملة (الكلية) الذي ينتجه الممثل، وتحديدًا الخطاب الكلامي، يمكن أن نحلل الخطاب الإيمائي وفقا لـ "وظائف". ومن الممكن استخدام وظائف الخطاب الستة كما أوضحها چاكوبسون في هذا الصدد، ألا وهي : الوظيفة المرجعية : حيث الإيماءة تفضي بمعلومة، أي تقول شيئا ما. الوظيفة الإفهامية : حيث الإيماءة تأمر أو تدافع أو تتوسل ... الخ. الوظيفة الانتباهية حيث الإيماءة اتصال ما، أي أنها تقول شيئا ما أو تدعو إلى الاتصال .

الوظيفة الانفعالية للإيماءة ؛ وهى المرتبطة بمدى تعبيريتها. الوظيفة الشاعرية : وهى فى علاقة الإيماءات بعضها ببعض ، وفى شاعرية الإيماءة المرتبطة بالرقص. وظيفة ما وراء اللغة حيث يمكن أن تكون الإيماءة تعليقا على خطاب ما (لفظى أو إيمائى) ، ويمكنها أن تكون بمثابة "أود أن أقول " أو "بما يعنى" (أى شرح ما) فى علاقتها بالكلام .

ربما كان باستطاعتنا أن نحلل الخطاب الإيمائى بطريقة أخرى ، مستخدمين مفاهيم أفعال اللغة التابعة للمدرسة الإنجليزية ، حيث تصبح للإيماءة :

(أ) وظيفة قول نقف عندها كثيرا ، حيث الملفوظ يقول شيئا ما مثل أى ملفوظ آخر.

(ب) وظيفة إصدار تصدر الإيماءة مشاعر بين المرسل والمرسل إليه ، وهما الممثل الزميل والمتفرج.

(ج) وظيفة تعتبر الإيماءة فيها - أكثر من أى ملفوظ آخر - بمثابة ملفوظ فعل بفعل تحقيقه الخاص ، كأن يأمر أو يمنع أو ينكر أو يؤكد أو يؤدى مراسم ما...

فى هذه الوظائف المتعددة التى لا غنى عن اللجوء إليها لمن يرغب فى تحليل الشفرة الإيمائية فى عرض مسرحى ما ، تبدو الإيماءة منفصلة عن الأداءات اللفظية أو مرتبطة / متواجبة بها ، فوفقا لهذه الملفوظات يمكن للإيماءة أن تؤدى دورها بالتكرار أو بالاختلاف ، وبالتناقض.

ويبدو تخيل وجود وظائف للخطاب الإيمائى بمثابة تجاوز للأقطاب فهو يقرب الخطاب الإيمائى إلى "الكلام" ، وهو تقريب جرى إلى حد ما إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن المتفرج أثناء العرض المسرحى يصنع الملفوظات المرتبطة بإيماءة ما ، كأن تعنى الأصبع الممدودة نحو باب الخروج الملفوظ "اخرج" فنستطيع تحليلها كأى ملفوظ لغوى آخر.

فى مجال الإيماءة - أكثر منه فى أى مجال آخر من مجالات العلامات التى ينتجها الممثل - يوجد قدر غير محمل بالدلالة ، وهو قدر يذهب أبعد من الإبداع القصدى .

مثال ذلك : إنه ينبغى الاعتراف صراحة - مهما كان هذا الاعتراف مؤلماً-بأن قدرا من المتعة القصوى التى يمنحها المسرح الآسيوى (ومن أنواعه الكاتاكالى) للمتفرج الغربى يرجع تحديدا إلى حقيقة أن هذا الأخير لا يفهم جيدا (فى أفضل الحالات) أو لا يفهم مطلقا تلك اللغة المسرحية المقدمة له، فالشفرة الإيمائية التى يشاهدها هى فى نظره مرتبطة بالرقص دون مدلول أبعد من ذلك، وفى الوقت نفسه مرتبطة بلغز ما لا حل له.

فى الحقيقة، حتى فى أقصى نماذج الإيماءات الصادمة ، تبدو وظائفية الإيماءة العازلة أكثر تعقيدا مما نتصوره، لذلك فهى ليست عازلة حقاً . فإذا لم تكن الإيماءة "قابلة للتحويل إلى تعبير لفظى" ، فهى مفهومة "بشكل ما" من المتفرجين مثلما يفهمون الحركة مثلا بمقارنتها بأجسادهم الخاصة أو خلال إحساس حرارى ما تولده .

عندما تظهر سيليمان - ظهورا مدهشا - فى بداية الفصل الثانى من "عدو البشر" (موليير - فيتاز) وهى محمولة فوق ذراعى ألسيست بينما يتدلى من ذراعها شمعدان (ثقیل جدا) ، "يفهم" المتفرج المستثار خلال الإيماءة الصادمة ما يحدث. وعندما يخلع ألسيست حذاءه ويؤدى أهم مشاهدته مع سيليمان بينما إحدى قدميه عارية إلا من جورب، والأخرى مرتدية الحذاء، يكون هذا - باعتراف فيتاز - بهدف إنتاج تأثير مزيف أو فعل محبط، وليس معنى ما (لأننا أمام إيماءة لا نستطيع تبريرها أو العثور على مصداقية لها).

بشكل أعم، هناك قدر ما من الشفرة الإيمائية ليس له تفسير عقلانى أو مصداقية ما، حيث تبدو الإيماءات مثل السؤال الذى ليست له أجابة أو - ربما - مثل الاتصال الصادر من جسد إلى جسد والذى لا يمكن تحويله إلى تعبير لفظى. ونستطيع أن نكون تنميطة ما خاصا بالشفرة الإيمائية وفقا لعلاقتها بشفافية المعنى فى مقابل عزله . وفى

تحليل أخير، يمكننا القول بأن مدلول الإيماء العزل هو بالضبط تلك العزلة .

٧- الكلام اللفظي للممثل

الممثل هو - ربما قبل أى شئ آخر - "متكلم". فإليه يوكل أمر الكلام، أى أن "القول" هو مهمته الخاصة التى يعود أصلها ومرجعها إلى نص "سابق عليها" (مكتوب أو شفهي). فعلى الممثل أن يجعل هذا النص متكلماً، أى أن يحوِّله من الكتابية إلى الصوتانية. وإذا كانت الشفرة الإيمائية - قبل أى شئ آخر - نابعة من الأداء المسرحي، فإن الكلام هو كلام القصة المتخيلة الذى لا يلفظ إلا فى العرض المسرحي ومن خلاله. ولا يمكن دراسة عمل الممثل فى هذا الشأن بطريقة تفصيلية إلا عبر دراسة التفاصيل والتقنيات والممارسات بمساعدة المسجل الصوتي والفيديو كاسيت، وبشرط أن تتم دراسة مقاطع قصيرة فقط. وسوف نكتفى هنا بالقاء بعض الملاحظات العامة حول هذه العملية :

إن مهمة الممثل هى الإلقاء اللفظي ذى طبيعة كتابية عامة؛ ومثل جميع التلغظات المسرحية هذا التلغظ يعتبر خيالياً (بما أن الذى يلقيه شخصية خيالية) وواقعياً فى ذات الوقت بما أن الممثل الذى يلقيها حاضر فيزيقياً.

أ) يحمل الملفوظ النصى مثله مثل أى ملفوظ آخر "دالا" ما (لغويا) ينبغى أخذ مختلف مستوياته فى الاعتبار، المستوى الصوتي ومستوى وحدة المعنى (وحدات المعنى، "الكلمات") المستوى التركيبي اللغوي، مضاف إليها مستوى عبر العبارات الخاص بتنظيم الخطاب .

ب) لنذكر هنا أنه إذا كان لكل نص مدلول ما، فإن التلغظ وحده هو الذى يعطيه "معناه" (خلال عملية التلغظ المسرحية المزدوجة)

وينبغى على الممثل المكلف بهذا التلغظ المزدوج أن:

أ- يعطى للدال اللغوي الكتابي بمستوياته المتعددة معادلاً صوتياً

ب- يعطى مدلول الخطاب "معناه" فى العرض المسرحى الراهن.

١٠٧ إسماع الملفوظ

تكمن المهمة الأولى هنا فى تأمين انتقال الملفوظ أو بعبارة أخرى، السماح بالإنصات إليه، ومن هنا توجد تقنية لبث الصوت تسمح للمتفرج - مهما كانت المسافة الفاصلة بينه وبين خشبة المسرح - بسماع الرسالة الصوتية وفهمها. ومن المعروف أن إعداد الممثل يتضمن تحضيره لتقنيات استخدام النّفس وبث الصوت، وهو ما نسميه عادة الإلقاء، دون أن تكون هذه تسمية صحيحة تماما. فى هذا الشأن، يقع الممثل فى الموقف ذاته الذى يقع فيه الخطيب أو مكبر الصوت أو وهو الموقف الذى يسعى إلى تعبئة عدد ما من التقنيات الهادفة لإيضاح الرسالة الصوتية. وفيما عدا ذلك، من الممكن ألا يكون الرّوض الصوتى فى صدارة الأهداف التى يسعى إليها الممثل، بل يمكن أن يقوم عمل هذا الأخير على ترك الرسالة الصوتية فى طى إبهام نسبى، حتى لنطالبه بإبهام ما مماثل للمعنى.

٢٠٧ سمات فيزيقية لـ : العناصر حول الكلامية

إن الصوت البشرى هو الدال الأول فى هذه العملية؛ وهو بمثابة نسق شديد التركيب يمكن لسماته المميزة أن تحدّد إرادياً أو يتم بثها لا إرادياً، وهى على أية حال تقوم بتمييز الشخصية الدرامية المتخيلة و / أو الممثل. من هنا، تنبع تلك اللعبة الجذابة بالنسبة للمتفرج، وذلك ليس بسبب شفرتها الإيمائية بقدر ما هو بسبب عدم قدرة المتفرج على الفصل فيها بين ما هو متخيل وما هو واقع مشهدى، أو بين العلامة المنتجة لا إرادياً والعمل الواعى، وربما كان أمراً سيئاً أن نرتاح لمثل هذا التمييز.

وللدال الصوتى مدلول ما، أو دلالة ذاتية ودلالات حافة، إلا أنه لا ينبغي أن نظن أن العلامة الصوتية تحمل معنى فى ذاتها بمفردها، فهى - مثل أى عنصر مشهدى آخر - لا تعنى شيئاً إلا فى علاقتها بعلامات الأخرى.

أ- "ارتفاع" الصوت : من المعروف وجود ثمة علاقة بين اختلاف الجنسين ومدى ارتفاع الصوت (أنثوية الأصوات الذكورية العالية، ودلالة ذكورية للأصوات النسائية العريضة) (٤٩)، وهناك علاقة أيضا بين السن وارتفاع الصوت، كأن يكون الصوت الحاد علامة على الطفولة، ومع ذلك يمكن التحكم في هذه العلاقات بشكل ربما يؤدي إلى عكس الدلالات المشفرة لثقافتنا.

ب- "النبرة" وهو عنصر شديد الفردية، يجعل من عمل الممثل شيئا شخصيا لا يُنسى؛ فالنبرة هي عنصر نستطيع أن نربطه بالـ "موسيقية"، أى بعدد التجانسات الهارمونية وإمكانية وجود كلام- غناء فى الأداء الصوتي للممثل. أما الأخطاء الصوتية متناهية الصغر فهي التى أولاها رولان بارت أهمية قصوى فيما يتعلق بالمغنيين لأنها تضيف على الصوت مساحة فردية وجذابة. ويمكن أن ينشأ بحث مستفيض حول نبرة الصوت، كأن يجرى الممثل تعديلات فيها ليلعب دورين مختلفين فى مسرحية واحدة، أو- على عكس ذلك - كأن يؤكد على استخدام نبرة محددة ليسمح بربطها بهوية الشخصية فنستطيع التعرف عليها كانت متكرة أو كان لها توأم. (٥٠)

إن النبرة هي السمة الصوتية التى تحدد الفرد وما هو مرتبط به، إلا أنه من الممكن أيضا أن يلعب الممثل بهذه السمة فيلغى النبرة المميزة لصوته، أو "يحيّد" صوت الشخصية الدرامية التى يؤديها بهدف توصيل معنى خروجها من عالم الأحياء وعالم الوجود الفردى، لذلك يمكننا القول بوجود درجة صار فى النبرة الصوتية.

ج- "الكثافة والحجم"، وهى سمات كمية لكنها ترتبط ببث الصوت وتتضمن كافة أنواع الدلالات الحافة، فهي تعبر عن المشاعر القوية والعنف، كما تعبر عن موقف التلفظ فى علاقته بالزميل الممثل و / أو بالجمهور، فخفض الصوت مثلا، بل وتقليصه إلى الهمس يعنى تهديدا أو إسراارا أو سرية (٥١)، أما

خفض الصوت تدريجيا "fading" أو فقدان الحجم الصوتي فجأة، فيمكن أن يعنى شعورا قاسيا مثله فى ذلك مثل سقوط الصوت نحو ضعف شديد أو تهديد مفاجئ. وعلى العكس من ذلك، يشير ارتفاع الصوت إلى مستوى الصراخ إلى نحو الكلام لصالح شكل آخر من أشكال التعبيرية. (٥٢)

١٠٢٠٧ الوحدات اللغوية الصوتية والصوت

فى دائرة عمل الممثل ترتبط الدراسة اللغوية بقرينتها الصوتية أول ما ترتبط عند مستوى وحدات اللغة الصوتية . ومن الصعب، بل من غير المجدى عامة أن نحلل نطق وحدات اللغة الصوتية فى حد ذاتها، إلا فى حالات استثنائية. فنطق وحدات اللغة الصوتية يرتبط بنطق مقطع ما من كلمة، أى لفظها. ومن المعروف أن اللغة الفرنسية لغة قوية النطق ، وأن هذه السمة هى التى تحدد السمات الاختلافية الخاصة بوحدات الصوت اللغوية، فاحترام هذا النطق يساعد على إبراز المظهر المنطقى للخطاب. وعلى عكس ذلك ينتج أى تخفيف للنطق أثر ميوعة وإبهام. وتتضمن دراسة الأداء الصوتى للممثل تحليل عناصر هذا النطق : مثل تحليل الحروف الثابتة - الحروف المتحركة وفتح أو ضم الحروف المتحركة بدرجة أكبر بالمقارنة بدرجة فتحها "العادية"، ومثل التأكيد على نطق الحروف الثابتة أو انزلاقها أو "تشويه" نبرتها المعتادة. من هنا تنشأ دراسة مزدوجة، فهى من ناحية تتجه إلى دراسة النسق الصوتى الخاص بالحروف الثابتة المعتادة من الممثل (ومن الشفرة التى يندرج داخلها)، ومن ناحية أخرى تدرس النسق الصوتى الخاص بالحروف نفسها لكن فى ارتباطها بنص ما، بل برد ما.

تختص شخصية درامية ما -أحيانا- بسمة صوتية خاصة تفرضها الإرشادات النصية، فشخصية جازبارينا فى مسرحية "كامبيلو" لجولدوني، يُطلق عليها اسم "le Zezayer" مما يشكل تفصيلا ما فى عمل الممثلة التى تؤدى دورها، إلا أنها تستطيع مع ذلك أن تؤكد على المظهر المحتمل لتردد حرف الـ "ز" أو - على عكس

ذلك - أن تعطى له طابع الطفولة الساذج. ويمكن للمخرج أن يطالب الممثل بتعديل النسق الصوتي اللفظي للتأكيد مثلاً على "عيوب النطق"، مثل تلك الكلمة المنتهية بحرف /e/ "bele" فى القافية المؤنثة /ee/ فى مسرحية "فيدر" (رايسن -فيتاز)، وللتأكيد على خاصية ما، مثل حرف /r/ المنطوق بقوة عند فلاحى موليير أو ماريفو.

٢٠٢٠٧ من الوحدات الصوتية للغة إلى وحدة المعنى : اللهجة :

تعنى كلمة "اللهجة" (accent) نطقاً أجنبياً أو إقليمياً للغة بالمقارنة بالنطق المعتاد لها، كما تعنى أيضاً التأكيد على حروف معينة فى الكلام. ومن المعروف الآن - على عكس الخرافة القوية الشائعة - أنه يوجد هذا المعنى الأخير فى اللغة الفرنسية (٥٣) على الرغم من أن النطق القوي يحول دون ملاحظة ذلك مثلما يحدث فى اللغات الأخرى. ويستطيع الممثل أن يشير إلى تلك السمة بدرجة أو بأخرى، أو أن ينزعها عن اللغة لإنتاج تأثير ما فى الإلقاء المحايد أو أحادى النبرة، كما يستطيع على العكس من ذلك أن يفصح بها بقوة أو أن يؤكد بها بشكل لا يحتمل التصديق، مثلما حدث فى الإلقاء التأكيدى (٥٤) لـ "الوحوش المقدسون" لأنتان (ماكس وسارة برنهارت) (٥٥).

ومن الصعب إبدال التأكيد على حروف ما بالتأكيد على أخرى، لأن تلك واحدة من مكونات اللغة؛ إلا أن "اللهجة" الإقليمية أو الأجنبية تتسم أحياناً بهذا الإبدال أو بتعديل ما فى النسق الصوتي للكلام. ومن هنا تنشأ مؤثرات الشخصية الأجنبية، مثل اللهجة الألزاسية لرولان أمستوتس فى مسرحية "نينيا، هذا شئ آخر" (فينافر - لاسال)، وهى اللهجة التى مالت إلى إضفاء طابع لا يُنسب لخروج تلك الشخصية عن التقاليد الاجتماعية المتعارف عليها. أما اللهجة الروسية لجورج بيتوف الذاهبة فى اتجاه مضاد لشفرته الإيمائية شديدة الطبيعية، فكانت واحدة من عناصر فعالية هذه الشخصية. وأحياناً ما تنبع السمة الكوميديّة من بعض اللهجات، كأن ترتبط الكوميديا ليس بسمة الغرابة فى نطق اللغة فى حد ذاتها، وإنما بإنكار القيمة الاجتماعية - الثقافية للأقاليم أو للجماعات التى تتسم بهذا النطق، فلهجة إقليم

"ميدى" تعنى إنكارا للقيم المرتبطة بالثقافات الأوكسيتانية، وتعنى اللهجات السويسرية أو البلجيكية ولهجات المنطقة المتاخمة لها المعنى نفسه لكن حيال عالم المزارعين (٥٦) .

ومن الممكن ألا تكون " اللهجة " من المؤثرات المرتبطة بالشخصية الدرامية الأجنبية فحسب وإنما تكون من مؤثرات الخطاب صعب المتابعة ، فقد استُفِزَ عديد من النقاد من جراء استخدام بيتريروك ممثلين أجنب ، بيد أن الأسباب التى أدت به إلى ذلك لا تتعلق فقط بالمصادفات التى تعرضت لها فرقتة ، بل تتعلق بمرتبات ذلك أيضاً ، فالعبارة الملفوظة بلهجة من أفواه ممثليه تفرض على الجمهور الإنصات جيداً بهدف الانتباه الشديد إلى الخطاب الملقى ومن ثم تلقيه بشكل أفضل (وليس بشكل أسوأ) أما فكرة " ترحيل " الخطاب أو إبعاده زمنياً عن لحظة نطقه - وهو ما يستلزمه ليفهم (عند نطقه بلهجة أجنبية) فهى فكرة تصنع تأثيراً قوياً للمعنى ، مثل نفاق أنجيلو ("خطوة بخطوة ") الذى أصبح مذهلاً بفعل هذه التقنية ، وكذلك العبارات الغامضة للأفارقة ("إكس ") . (٥٧) .

تفرض ملحوظتان وجودهما هنا :-

١- نتفهم -هكذا فيما يتعلق بوقائع التلفظ المادى ، أو الإلقاء - كيف أنه من الصعوبة بمكان أن نعزل مستويات وحدات المعنى الصوتية - بل مستوى العبارة نفسها- بعضها عن بعض بما أنها جميعها متضمنة فى مسألة " اللهجة " تلك.ب - من الصعب أن نتهرب من إبهام ما ، ألا وهو الإبهام المتعلق بالسماوات الواضحة ، وتلك غير الواضحة فالنطق " المعتاد " الذى لا يؤدى إلى إحساس ما بالغرابة يمكنه أن يتم دون أن يُلحظ ، بينما السماوات غير الواضحة لا تنتج " مؤثرات المعنى " ذاتها التى تنتجها السماوات الواضحة ، فنحن لا نسمع -"لهجة غائبة " إلا أننا إذا أكدنا على اعتيادية النطق فرمما أنتج ذلك معنى عكسياً يؤرق المتفرج ويحيله بالتالى إلى غرابة ما .

عندما نصل إلى مستوى التلفظ بالعبارة نجد :-

أ- المستوى التركيبى (اللغوى) : حيث تتولد العبارة بتحويل ما يمكنه أن يحترم التركيب اللغوى ويتبعه ، أو أن يرسم مساره الخاص .

ب- وهكذا أيضاً ، التحميل ، حيث إن العبارة المنظمة لا تحتوى عناصر للمعنى فحسب وإنما تحتوى أيضاً محاولة لإحداث شمولية فى المعنى ، فلم نعد نستطيع أن نكتفى بدراسة التقابلات الشكلية التى يصبح المعنى فى سياقها الدلالى (مثل أصل اللفظ ، وغيوب الكلام ، ونقط النطق ، بالدلالات المتعددة التى تحملها السمات المميزة معها) .

فعلى مستوى العبارة ، يؤثر التلفظ نفسه على معنى الملفوظ ، ومن المعروف فى هذا الصدد أن ستانسلافسكى كان يعدد أربعين طريقة لقول " إلى اللقاء مساءً " يتضمن كل منها معنى مختلفاً . ولندكر مثلاً شديد البساطة والاعتيادية حيث اللفظ وحده هو الذى يستطيع تمييز عبارة " سوف يحضر غداً . " عن " سوف يحضر غداً ؟ " عن عبارة الإجابة التى تقول " سوف يحضر غداً . " وهكذا أيضاً فإن اللفظ وحده هو الذى يستطيع - وتحديدًا خلال التأكيد على كلمة ما (غداً مثلاً) - التمييز بين " سوف يحضر ، غداً " حيث الاقتراح المهم فى فكرة الحضور ، وبين " سوف يحضر غداً " حيث المهم هو الموعد أو المهلة الزمنية . ونتفهم هكذا كيف أن التأكيد على كلمة ما يمكن أن يعطى لها معنى يؤكد العبارة ككل أو يعطى لها تحديداً كان ينقصها ، أو يعطى معنى عكسياً لظاهر معنى الملفوظ ، مما يؤثر فى روح المستمع بفقد الثقة أو الإبهام .

بيد أننا نعرف أن تقسيم الملفوظ يمكنه أن يتم وفقاً لقوانين تركيبية صارمة (أو أحياناً وفقاً لقوانين الملفوظ المعتادة غير المكتوبة لجماعة ما أو لأخرى) ، إلا أن هذا التقسيم قد يخضع لقوانين أخرى أيضاً مثل قوانين بناء البيت الشعرى وإليك مثال لبيت شعر لراسين :

Le jour n' est pas plus Pur Que Le Fond De Mon Coeur

ولا شك أنه يمكننا إلقاء هذا البيت بشكل حيادي أو بطريقة تركيبية لغوية آلية، وإلا فأننا نستطيع أن نقسمه وفقاً لمقاطع البيت الثنائية بما أن البيت مكون من إثني عشر مقطعاً .

Le jour , n'est pas , plus pur , que le Fond , de mon coeur

فى هذه الحالة ، تترك السمة الفطرية للتلفظ ومدى قرينه من الواقع ، الساحة التعبيرية الشعرية .

كان الإلقاء الذى يطلق عليه إلقاء طبيعياً (وهو أسلوب الكوميدي فرانسيز لعدة عقود) يدور فى دائرة الخضوع التام للمساحة التى تتقارب فيها التركيبية اللغوية للنص مع نمط الكتابة الاعتيادية. وذلك بمساعدة نبرة الحديث وبتطويع البيت الشعرى لدمج النص فى خليط الملفوظ الاعتيادية وهكذا ، فقد أدت تلك الحرب بين ما هو فطرى وبين الكتابة، بين بناء البيت الشعرى وبين التركيبية اللغوية، إلى قتل الجميع.

ومن الممكن أن توجد العبارة الملفوظة التى تحترم تركيبية اللغة أيضاً ، سواء عن طريق تكرار تعبيريتها أو التكامل معها أو التقابل معها ، مثل اللعب بالكلمة ، مما يعنى إبراز عنصر معين من عناصر العبارة دون غيره ، وغالباً ما يكون هذا العنصر هو الفعل .

من هنا نلمس مشكلة " الإيقاع " ، أى العلاقة القائمة بين المستوى الصوتى للغة وكتابة النص، من حيث تتوالى المقاطع الكلامية القصيرة والطويلة ، والأزمنة الضعيفة والقوية ، وسرعة النبرة أو بطؤها (بالنسبة إلى " نبرة " ما متوسطة نعتبرها " غير محددة ") ويُعتبر الإيقاع عنصراً جوهرياً فى التعبيرية اللغوية الصوتية لخطاب الممثل الذى يتضمن : إيقاعاً متصلًا/غير متصل، بطيئًا/ مسرعًا، منتظمًا/غير منتظم . وكما نعرف، فإنه يوجد إيقاع " مكتوب " للنص اللغوى (مع الأخذ فى الاعتبار بعادات الكلام لجماعة ما أو لأخرى هى فى النهاية جزء من الجمهور)، ويمكن أن يحترم

هذا الإيقاع أو لا يحترم، كما يمكن أن توجد مؤثرات تباين بين الأيقاع المكتوب في شكله المقترح (والمتوقع) و"ترجمته" الصوتية؛ ونستطيع في هذا الصدد أن نتحدث بشكل شرعى عن الترجمة (العبور من ملفوظ إلى ملفوظ آخر يعتبر معادلاً له) (٥٨).

أول ما يستطيع ترجمة الإيقاع هو العلاقة بين الملفوظ والتلفظ، أى بين هذا الأول والأوضاع (المتخيلة) التى يُنتج فيها؛ مثل الصعوبة أو البطء فيما يتعلق بعدم الحسم والإسراع عند الرهبة، والتهدج عند البهجة ومن خلال الإيقاع تترك أوضاع التلفظ بصمتها على دلالية الملفوظ (أو بعبارة أكثر دقة على تأثير معناه)، فللملفوظ فى حد ذاته وظيفة إشارية إلى جانب معناه الحرفى، فهو يصبح "إشارة" لأوضاع التلفظ النفسية وغيرها. من هنا تنشأ علاقة جدلية مثيرة للاهتمام، فأوضاع التلفظ بالشكل الذى يعرضها به الممثل تعطى معناها للملفوظ الخطاب نفسه، وعلى العكس من ذلك، فالملفوظ بالشكل الذى يبدو فيه، أو فى مستواه المادى المشهدى (فى تلفظه المادى على خشبة المسرح) - يظهر باعتباره إشارة لأوضاع التلفظ فعبارة "أحبك" مثلاً عندما تقال على خشبة المسرح وهى ملفوظ ليس للدالة المرتبط به معادل إلا أنه لا يتخذ معناه إلا داخل نط تلفظه (فهناك "أحبك" الولهة، "وأحبك" اليائسة) تستطيع أن تفضى بجميع الأوضاع النفسية التى تم بثها فيها أى بالنفسية الخيالية للشخصية المتخيلة. ومن غير المجدى أن نذكر هنا أن هذا الملفوظ لا يفيد شيئاً فى الأوضاع النفسية الخاصة بالممثل الذى ينطق العبارة.

٧-٤ ما بعد الجملة

ينبغى أن يضع إلقاء الممثل فى اعتباره جملة أو كلية خطاب الشخصية الدرامية. فهذا الخطاب - كما رأينا - من شأنه أننا نستطيع تحليله إلى مقاطع (أو إلى تبادلات) أو فى شكل كتلة واحدة داخل متتالية مشهدية أو داخل جملة النص.

يمكن لعملية التحويل إلى عبارة التي تتم داخل الخطاب الشامل الذي يوصله الممثل إلينا؛ أن تتم : -

أ- وفقاً لنمط متصل (فى مقابل نمط غير متصل) : يمكن خلال الإلقاء أن يحقق الممثل الربط بين المشاهد (مهما كان مستواها) ، وفى هذه الحالة يكون الهدف تنظيم " مؤثرات المعنى " فى اتجاه التشابه مع الواقع ، وفى اتجاه العلاقة معه ، أى العلاقة مع العالم المرجعى للمتفرج . ومن خلال تتابع حركات الخطاب المسرحى يبنى الممثل الشخصية الدرامية ويفسر عدم تتابعه القصة الخرافية التى هو واحد من موصليها . وعلى عكس ذلك ، فإن أية قطيعة بين سمات الإلقاء المميزة بعضها بعضاً ، ينتج أثراً لعدم التواصل ، أو للتساؤل أو اللاعقلانية .

ب- داخل متتالية واحدة من المشاهد حيث يتولى الإلقاء تكوين نوع ما من الوحدة ، ويكون بصدد الإلقاء لمساحات كبيرة وفقاً لـ " موقف أساسى " هذا الإلقاء مكلفاً بعرضه : وعلى عكس ذلك يستطيع الممثل - وهو " أسلوب تمثيلى " آخر- أن يشير إلى الحركات المتعددة خلال اختلافات التحويل إلى عبارة والإيقاع والنبرة وموقع الصوت والمشاهد المصغرة . فى الحالة الأولى ، يصبح المعروض " موقفاً للتلفظ " أو وظيفة للغة ؛ مثل نبرة السلوك الكلامى للتوسل أو للخوف . أما فى الحالة الأخرى ، فالممثل يعرض العمل الدقيق للعلاقة بين اللغة والذات أو الآخر . ومن غير المجدى أن نذكر أننا لن نتعرض فى هذا الشأن لتقييم الأشياء أو إصدار حكم ما عليها ، وإنما سنتعرض لعلاقة كلية النص المشهدى أو جملة بما ينبغى أن يقال فى خطاب الممثل ومن خلاله . وحتى فى حالة تفتيت العمل إلى مشاهد مصغرة ، يوجد فى الإلقاء ما يكفى من السمات المميزة المختلفة المنتمية إلى أشكال محددة من التعبير ، وذلك كى يستطيع الممثل أن يحقق وجود ثبات ما بمساعدة سمات ثابتة أو متكررة - الصوت أو

الإيقاع - عندما يختلف التشديد والنبرة ؛ فعمل الممثل هو دوماً بمثابة علاقة جدلية بين ما يؤدي إلى الدوام وما يؤدي إلى التغيير ، ومن المثير للاهتمام تحليل العناصر التي يتكون منها ثبات الإلقاء .

ج- هناك تقابل آخر ذو أهمية أساسية ، ألا وهو التقابل الذي يأخذ في الاعتبار الإلقاء المؤسس على البنية الخاصة بالخطاب المكتوب الذي يقوم بدوره على إظهار " الدال " (اللعب بـ مقاطع الكلام ، وباللهجات وبتراكيب الجملة) وعلى " التعبير عن " المدلول ، وبخاصة اللعب بالمشاعر : هنا أيضاً نجد جدلاً يتأسس ويتدخل فيه عمل الممثل واختياره الخاص ، وكذلك علاقته بالممثلين الآخرين وجملة الإخراج المسرحي أيضاً . أما الجزء الخاص بالمرجعية الذاتية فلا يمكن إلغاؤه حيث يمكن أن يكون له دور جوهري ، كما يستطيع أن يكلف الشفرة الإيمائية وحدها بمهمة التعبيرية .

د- آخر ، يدرك المتفرج بحيوية شديدة التقابل في الإلقاء بين ما هو " فطري " وما هو " اصطناعي " ، باعتبار أن ما هو فطري لا يعنى أن " يكون الممثل على فطرته وإنما يحاكي " هذا النمط أو ذاك من الواقع حتى يتعرف المتفرج فيه على ذاته أو على ما يشبه ما يعرفه هو ، بينما الصنعة تحمل دلالة صادمة أو يجسد الإلقاء الخاص بمجموعة من البشر يعتبرها المتفرج هامشية أو من الصفوة . وتبدو اللعبة بين الصنعة وما هو فطري لعبة مركبة ، فما هو طبيعي يستطيع أن يرتبط بـ " الإلقاء الخاص بالممثل " وهو إلقاء ربما يدركه البعض في ذات الوقت على أنه صادم أو مصطنع (مثل الإيقاع غير المنتظم لجوفى أو العبارة اللاهثة لجورج بيتوف) .

٧-٤-٢ الممثل ووظائف الخطاب

نتعرض هنا لجوهر علاقة الممثل بالخطاب ومسئوليته نحوه ، أى إظهار " الوظائف " . ونستطيع أن نسترجع التحليل الكلاسيكي لجاكوبسون فنظهر أداء الممثل خلال

الوظائف الستة للخطاب ؛ وأولها الوظيفة الإفهامية حيث الحوار مجرد تحايل بغرض أن يفعل الآخر شيئا ما أو يقوله (٥٩)، وهكذا فإن أى مشهد صراعى هو بمثابة مواجهة بين وظيفتين إفهاميتين للخطاب .تلى ذلك الوظيفة المرجعية بوصفها عرضا للوقائع يتجه أساسا نحو المتفرج (٦٠)، ثم الوظيفة الانتباهية باعتبارها اتصالا لفظيا بين الأبطال وبين الجمهور (وظيفة مرتبطة / متقابلة مع الوظيفة الانتباهية للشفرة الإيمائية) ، ثم الوظيفة التعبيرية كبناء / ترجمة لتعبيرية الشخصية الدرامية، ثم الوظيفة الإنشائية (التي سنتعرض لها فيما بعد) على أنها إيضاح للسماة "الفيزيكية" للرسالة الخطابية ، وفى النهاية وظيفة ما وراء اللغة بوصفها تتيح للممثل خلال الإلقاء أن يعلق ويظهر معنى الخطاب (هنا أيضا بالارتباط / التقابل مع الشفرة الإيمائية) ويوضح " الشفرة " العامة .

٧-٤-٣ أفعال اللغة

تعتبر نظرية أوستن الخاصة بأفعال اللغة (٦١) نظرية منيرة فيما يتعلق بالعمل الخطابى للممثل وهو العمل الذى نستطيع تحليله فى علاقاته بالوظائف الكبرى للغة :

أ- الوظيفة التى يوصل خلالها الممثل " المضمون " الأساسى لخطابه بأكبر وضوح ممكن .

ب- الوظيفة التى يؤثر الممثل خلالها عاطفيا على المُرسَل إليه (وهى وظيفة مزدوجة لأنها تضم الزميل الممثل والجمهور) .

ج- الوظيفة التى يؤثر الممثل خلالها- وأثناء الحديث - بشكل يغير مسار الأحداث فيعد أو يقسم أو يخطر أو يأمر . . . إلخ .

ليس هدفنا أن نحلل تعبيرية خطاب الممثل هنا ، فهذا الهدف لا يسعه مؤلف واحد بل من المرجح ألا يناسبه تناولنا لعمل الممثل ، لذلك يكفيننا بخصوص التعبيرية المرتبطة بالخطاب أن نقول :

أ- إنها تجد موقعها فى نقطة ارتباط ما هو لفظى بما هو حول لفظى .

ب- إنها تغذى جملة الوسائل حول اللفظية التى يتشكل الإلقاء من تجمعها .

ج- إنها تبدو كما لو كانت لها مرسل إليه ثلاثى ، أى الممثل ذاته وزميله المشارك والجمهور .

لنذكر هنا بأمر قاطع ، أن التعبيرية متخيلة وواقعية فى ذات الوقت ، لأنها تستنفر مشاعر متخيلة لإثارة مشاعر واقعية لكن من نسق آخر . لذلك فنحن نشهد نوعاً من المفارقة اللغوية حيث التأثير الفاعلى للخطاب هو التأثير الواقعى - إلا أنه متأخر - للخطاب المتخيل . ولنأخذ مثلاً على ذلك فى خطاب طاغية ما يهدد (لنقل نيرون مهردا يونس) فلا يخيف الممثلة فى مواجهته ولا حتى الجمهور؛ فهو " يتخيل " مشاعر الخوف التى يمكن أن تشعر بها الشخصية المواجهة للطاغية أو التى يتعين أن تشعر بها ، حتى يصبح الشعور الحادث شعور خوف خيالى منعطف عن الواقع ، إلا أن " التأثير الفاعلى " للخطاب (بمساعدة جميع العناصر حول اللفظية) يجد موقعه لدى المرسل إليهم الثلاثة : المتفرج والممثل المشارك و " الممثل ذاته " ولا شك أن قدراً كبيراً من هذه المفارقة يمكن إيضاحه إذا ما اعتبرنا الممثل بمثابة المرسل إليه الأول فى الخطاب الذى ينتجه والذى يدركه هو فيزيقياً أولاً قبل غيره ، وكذلك يستطيع زعزعته قبل غيره ، فإذا كان الممثل يستطيع أن يُظهر الخوف الناتج فإن ذلك يعود إلى أن جسده الخاص قد أفرز الخوف الذى يحتويه الخطاب من هنا ، فالممثل يتأثر أولاً بالمؤثرات الفاعلية لخطابه الخاص ، مما يفسر بشكل مسبق تأثره بمؤثرات تنعكس عليه شخصياً تضع مشاعر الشخصية التى يجسدها موضع تساؤل . إن ما نسميه " صدق " الممثل

يمكنه أن يرتبط أول ما يرتبط بإمكان إحداث تأثير وظائفه من خطابه الخاص على ذاته ، مما يدفعنا للتعامل بحيلة مع المقولات المعتادة حول تعبيرية الممثل بوصفها تعبيراً عن شخصيته الخاصة .

٥٠٤٠٧ الفعل والعقد

" القول، هو الفعل " ، والكلام فعل . تلك عبارة معروفة ، لكن هل ينبغي علينا في هذا الصدد أن نذكر بأن الفعل في المسرح هو فعل متخيل ، وأن الأفعال المرتبطة بالكلام لا تحدث بشكل فعلي ؟ فالممثل الذي يرفع يده ويقول " أقسم بذلك " لا ينطق بأى قسم . إن فعل القول يتم تأطيره و " تهميشه " بفعل ظروف تلفظ خاصة ، هي ذاتها ظروف العقد المبرم مع المتفرج ومفاده : " إن ما تشاهدونه يقع هنا ، لكنه غير حقيقى " (٦٢) . بيد أن مهمة الممثل تكمن تحديداً فى أن " يُنسى " المتفرج هذا العقد ويذكره به ، وأن يظهر وظائفية الخطاب وبخاصة وظائفية الفاعلية بوصفها مغسولة من أى محتوى ضمنى " من الواقع " ، هكذا يصبح على الممثل أن يظهر فعل القسم " أو فعل الوعد أو ببساطة فعل التأكيد باعتباره التزاماً بكلمة ما ، وعليه أن يظهره خلال نشاطه الخاص ، وإذن فعليه أن يظهر ظروف حُسن ممارسته بما يشكل مفارقة ما ، يبدو المسرح فيها بمثابة حقل تظهر فيه فعالية القول ، لكنه حقل خيالى أو مساحة لتظاهرة ما يبنى فيها الممثل نموذجاً مختزلاً للقول خلال إظهاره ، وكيف أن القول هو فعل يقع على الغير . هكذا تعرض وسائل الممثل اللفظية و حول اللفظية القول بوصفه فعلاً ، وذلك ليس فحسب فى الحالة التى يكون فيها الفعل منطوقاً به (أمر أو قسم... إلخ) وإنما أيضاً فى جميع الحالات التى يكون فيها " غير مرئى " فيما يبدو (أمر ، طلب ، تهديد ، سؤال ، متنكرون فى شكل توكيد عام) (٦٣) .

نضيف إلى ما سبق النمط الفاعلى الضمنى الخاص بالخطاب المشهدى والذى يُعد أمراً - مقتضياً مثل عبارة : " انظر - أنصت ! " التى يوجهها الممثل إلى المتفرج توجيهاً دائماً خلال وسائله الحول لفظية كالشفرة الإيمائية مثلاً . وأحياناً تكون هذه العبارة منطوقاً بها فى شكل طلب أو سؤال موجهين مباشرة إلى الجمهور ، إلا أن المتفرج

- حتى وإن ظن أنه نساء - يكون تحت تأثير "فعل القول" هذا ، والذي يتوقف عليه أيضاً "العقد" المبرم بين الممارس المسرحي والمتفرج .

٦٠٤٠٧ من أجل بلاغة ما للخطاب

هناك قدر لا يستهان به من خطاب الممثل ليس موجهاً إلى متلقي ما ، وذلك على اعتبار أن خطاب هذا الأول يأخذ في اعتباره خطاب الشخصية الدرامية التي يؤديها . في هذه الحالة ، يُعتبر هذا القدر من الخطاب مشيراً إلى الذات ، أو بعبارة أخرى فهو يحيل إلى بنى خاصة بالخطاب ، حتى أن هذا الخطاب لا يدل هنا إلا على نفسه وعلى تنظيمه الخاص من الناحية الصوتية والتركيبية اللغوية ، أى أنه لا يدل إلا على بلاغته الخاصة . من هنا فإن ما يصنع من الخطاب المسرحي موقعاً مفضلاً للإحالة إلى الذات ، ومن ثم إلى البلاغة الخطابية؛ هو وضع التلفظ المسرحي ذاته وغموضه وإبهام المرسل إليه فيه . وقد يحدث أن يبنى الممثل عمله حول اللفظ على إبراز هذه البلاغة متفادياً أى شكل من أشكال "التعبيرية" ويضيف ميشيل برنار في حديثه عن مثال ما لهذا النمط من الإلقاء قائلاً : " إنه بمثابة قراءة تسعى لأن تستقل عن المعنى ، وعن مدلول النص ، بل إنها تكتفى بإعادة البناء الصوتي للدقائق التي يولدها الفعل الصوتي الذي يقتضيه النطق بالبنى النصية وبطولها وإيقاعها ، وبثراء تكوينها وتسلسلها... إلخ " (٦٤) ويعد هذا الرد الذاتي للإلقاء - الذي يحيل إلى مجرد مادية العلامات التي ينتجها - مصدراً لمتعة مزدوجة لدى المتفرج ، ألا وهى متعة لعبة القول وموسيقانية القول الخالصة ، ومتعة النص ببناءه البلاغية - المشابهة لمتعة الاستماع إلى قصيدة ملقاه لفظياً .

ونذكر فيما يتعلق بالنقطة الأولى ، بأن هذه المتعة الصادرة من القول الفيزيقي لا تقتضى معرفة المتفرج باللغة التي يتم بها هذا القول ، فالمتفرجون كانوا يستمتعون بحوار كامبيللو باللهجة الفينيسية (جولدوني - سترهله) حتى عندما كانوا لا يفهمون منه شيئاً ، أولاً يفهمون منه القدر اللازم لإحداث هذا الاستمتاع (٦٥) . كذلك يعرف المتفرجون الغربيون الذين حضروا عروضاً للمسرح الياباني المتعة التي

يحدثها الاستماع إلى دقات اللغة اليابانية الرائعة فى المسرح بما فيها من لعب بالنبرات .

أما فيما يتعلق بالنقطة الثانية فهناك اعتراض وارد يتلخص فى أن الجمهور لا يتسنى له الاستماع إلى المستويات البلاغية بسبب ضيق الوقت، وهو اعتراض مقبول ومع ذلك يمكن الرد عليه بالقول بأن المتفرج يصعب عليه الوعى بالألعاب الصوتية وبالعلاقة تلك الألعاب بالبلاغة النصية وصولاً إلى شاعرية النص بأكمله ، إلا أن المخ يسجل تلك المعطيات المتعددة ويتعامل معها دون أن تمر تفصيلاً إلى الوعى ، مما يجعلها تؤثر فى النهاية على المتفرج ككتلة واحدة .

٠٨ التمثيل الصامت

ذلك عنوان لنص شهير كتبه مالارميه عن المسرح ، حيث الوجه - وبخاصة الفم - موقع لالتقاء القول بالجسد . وهنا أيضاً يمكننا أن نقول إن تحليل التمثيل الصامت حتى وإن كان موجزاً - يقتضى عمليات بحثية مطولة ، لذلك فسوف نكتفى ببعض الملاحظات حول مشكلة ما لا حدود لتعقدها النظرى والعلمى .

١٠٨ الدوال

إذا كان التمثيل الصامت يختص بجملة الوجه نستطيع إذن أن نعتبر كل تعبير تمثيلى صامت بمثابة كلية أو جملة ، أو بمثابة وحده معبرة تستخدم شمولية الوجه - أو يمكننا أن نجرى فصلاً تحليلياً وندرس العينين والحاجبين بمعزل عن الفم والعضلات المحيطة به . وفى بعض الحالات يصبح هذا الفصل بمثابة أمر واقع حيث يمثل الممثل بجزء ما من وجهه دون البقية .

يمكن لنماذج التمثيل الصامت أن تكون " تمثيلية صامتة " ، أى دون أداء كلمات ، وباستعارة أشكال ما من خبرة الحياة اليومية كما يعرفها المتفرج . لكنها يمكن أيضاً أن تكون مستعارة من عالم الثقافة ، من التصوير مثلاً أو من السينما ، فشخص مسرحيات كانتور يتم التعرف عليهم بوصفهم " أمواتا " لأن تمثيلهم الصامت ينتمى إلى أفلام مصاصى الدماء أو إلى الصور المشابهة لمومياءات كابوسينى دى باليرم Cappucini de Palerme (٦٦) . لكنه من غير المستحيل أن يلتقى هذا النوع من التمثيل الصامت غير المتوقع وغير المشفر بتطابق ما لدى المتفرج من ناحية سلوكه الداخلى ، حتى أن دلالة تصبح - إذا جاز لنا التعبير - محدثة وممهدة لنوع ما من تأسيس شفرة جديدة فى النهاية ، فإن أداء التمثيل الصامت يمكنه أن يكون أداءً يفرض نوعين من الاستعارة للإشارة إلى شخصية درامية ما أو إلى موقف ما ، مثل أوهونو الممثل والراقص اليابانى البالغ ٧٢ سنة من العمر عندما كان يؤدي حركات صامتة بوجهه شديدة التعبيرية عن وضع راقصة أسبانية ما ، ومن هنا نشأ مؤثر استعارى غريب وقوى .



إن ما يعبر عنه التمثيل الصامت ربما يكون أكثر تنوعاً عما تعبر عنه الشفرة الإيمائية. فالتمثيل الصامت قد يكون :

أ) تعبيراً عن " ذات " بينما الـ " أنا " هي " أنا " الشخصية الدرامية ، إلا أنها يمكن أيضاً أن تكون " أنا " الممثل . كما أن مجال التمثيل الصامت هو مجال يستطيع أن يبرز هذا الاحتمال وذاك بنوع من التبادلية أو من الخفكان ، فالممثل " البريختي " يؤدي تمثيلاً صامتاً حتى يظهر أنه يعرض شيئاً ما . أما عرض الـ " ذات " فهي صيغة معادلة لما سبق ، حيث يمكن عرض الـ " ذات " بوصفها ثباتاً ما ، أو ثباتاً " جوهرياً " حيث يميل الممثل إلى إعطائه وجهه الخاص - أثناء بنائه شخصية ما - مظهراً يوحي بأنه " منحوت من خلود تام " ، ومثال ذلك جوفى وهو يؤدي شخصيته دون جوان ، وعلى العكس من ذلك يستطيع الممثل أن يظهر على وجهه ثبات الحياة أو دوامها بما فيها من مصادفات فى السيرة الحياتية الشخصية ومثال ذلك الوجه المدهش الذى أضفاه ميشيل بوكيه على شخصية سبونر (" ليست أرض أحد " بنتر - بلا نشون) الموسومة بإدمان الكحول والانهيـار . لكن الممثل يستطيع كذلك أن يظهر " الكائن " فى تفتحه اللحظى على حقيقة ما لا تبدو رداً على أى شىء إلا أنها تؤكد على " أنا " ما لا يمكن تقليصها ، ومن هنا ينشأ مؤثر إيهامى يهز المتفرج بوصفه تعبيراً عن "عمق" ما للكائن ربما يستطاع النفاذ إليه ، ومن أبرع من قاموا بهذا النوع من الأداء؛ الممثل الرائع جيرار فيليب .

ب) يمكن للتمثيل الصامت أن يكون - وفى الحال الأعم - رداً على إثارة خارجية مادية أو نفسية ، مثل الخوف أو الرغبة . بيد أنه من الصعوبة الشديدة أن نعتقد أن جميع المشاعر - وهو ما يخالف تراثاً طويلاً مررباً به - التى ينتجها المرء ليست تظاهرة للوعى أو للـ " أنا " المفارقة أو المجاوزة للواقع ، وإنما هى رد على إثارات قادمة من العالم ؛ فالمتفرج ليس معتاداً على الاعتقاد بأن المشاعر

التي يظهرها التمثيل الصامت لممثل ما يؤدي مونولوجاً هي بمثابة "رد" أو "جواب" على موقف ، كأن يكون مشهد السير أثناء النوم الذي تؤديه الليدي ماكبث ليس صادراً عن الـ "أنا" المجاوزة التي تسعى للتعبير عن نفسها ، وإنما هو رد نفسي على موقف توتر لا يطاق ، حيث يصبح التمثيل الصامت انعكاساً على وجه عدوان غير مرئي . هكذا فإن ما يعبر عنه التمثيل الصامت في هذه الحالة ، هو هذا العدوان ، أي أن التمثيل الصامت يصبح إشارة .

ج (يمكن أن يبدو التمثيل الصامت كما لو كان قصدياً ، ويعبر عن إرادة - فعل يقع على الآخر ؛ مثل التهديد والتحديد والغواية . هنا يصبح هذا التمثيل عنصراً من الخطاب الذي يؤديه الممثل بنية التوجه إلى زميله ، وبالتالي يشكل جزءاً من القول - الفعل للممثل ممارساً الوظائف المعروفة ذاتها التي تمارسها عناصر الخطاب الأخرى (القول اللغوي والشفرة الإيمائية) . بيد أن التمثيل الصامت لا يمارس تلك الوظائف فحسب بل إنه يعبر عنها ، وربما يكون هذا النوع من التمثيل في المسرح هو الموقع الذي تبرز فيه انعكاسية الخطاب الذي ينتجه الممثل كأوضح ما يكون ، لا سيما أن هذا الأخير لا يعبر عن القول . الفعل فحسب بل يعبر عن أنه عبر عنه .

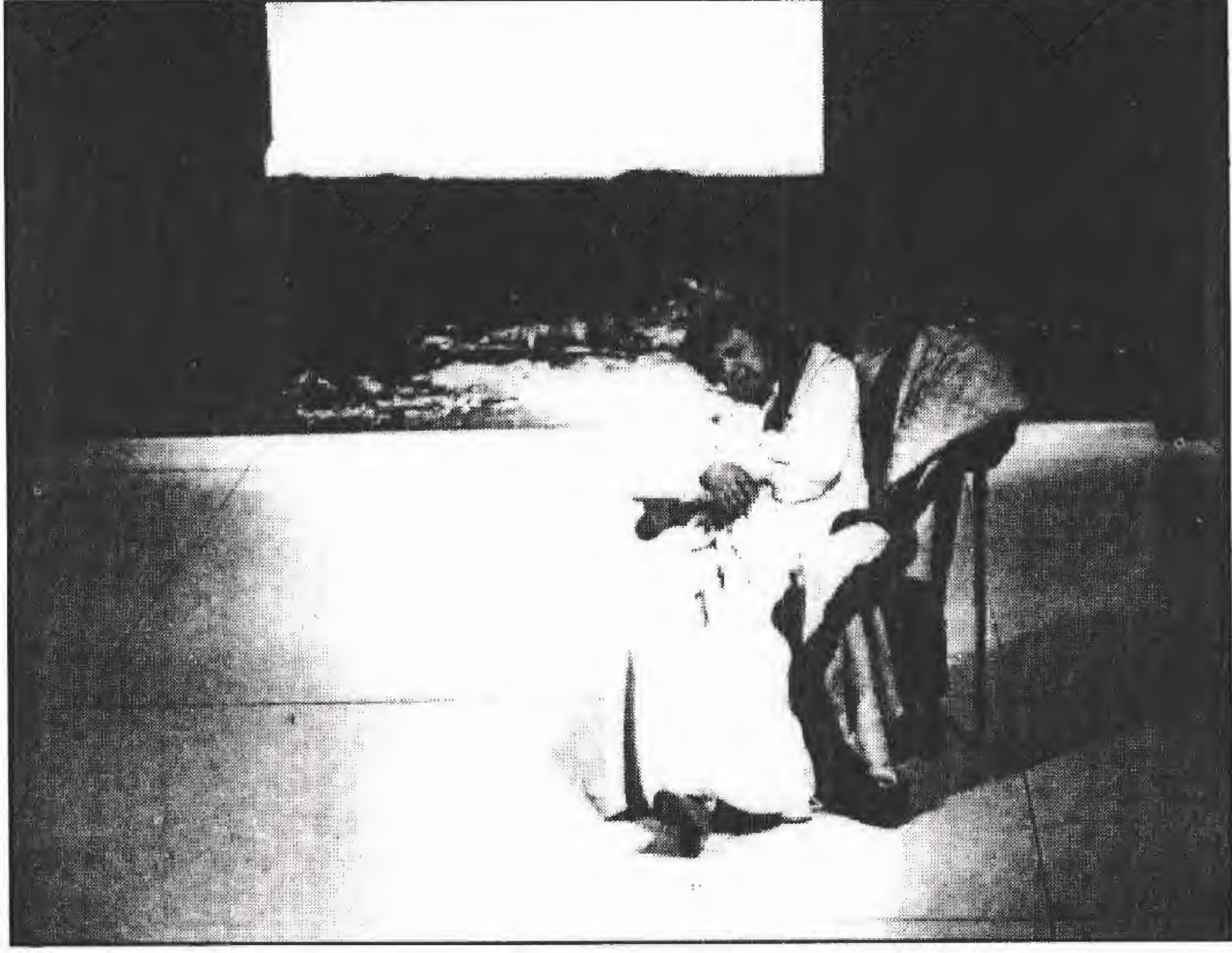
٥٤٠٨ التمثيل الصامت والقول - الجسد : إشارة ومثير

إذا كان هناك عنصر لا يمكن فصله داخل العملية المسرحية إلا نظرياً أو إجرائياً ، فإن هذا العنصر ينبغي أن يكون التمثيل الصامت ، وإذا أعطينا لهذا النوع من التمثيل هذا الموقع الحاسم في تناولنا . فإن ذلك يرجع إلى أنه " وسيط " بين الشفرة الإيمائية (القول - الجسد) والقول الصوتي .

وهناك ملحوظة عامة علينا أن نذكرها مهما بدت - في شكلها - مفارقة ؛ فالتمثيل الصامت هو " حامل " التعبيرية على عكس الشفرة الإيمائية ، وبخاصة البشرية منها ، ومن المعروف أن الشفرة الإيمائية في مستواها " الحيواني " لها دلالتها التي حددها لنا

علماءها مثل لورنر ، كإيماءات الكلاب مثلاً تعبيراً عن الخوف أو التهديد أو الحنان ، ومن هنا فالممثل ينتج تمثيلاً صامتاً ما كإثارة مباشرة ذات دلالات مسبقة يدركها المتفرج كنوع من العدوى الشعورية. من هنا فالعلاقات الناشئة من الشفرة الإيمائية تعتبر شديدة الإثارة للاهتمام ، حيث يسمح التمثيل الصامت للممثل بأن يترجم مالا يستطيع جسده أن يعبر عنه في موقف ثبات . وعلى عكس ذلك فإن حركات جسد الممثل (الإرادية التي يدركها المتفرج على أنها لا إرادية) تسمح بإظهار ما يزعم التمثيل الصامت أنه يخفيه . هكذا يمكن للتمثيل الصامت أن يبرز التناقضات ، بل بعبارة أوضح ، يستطيع التمثيل الصامت والشفرة الإيمائية أن " يعبرا " عن أشياء متباينة دون أن تكون متناقضة ، ومن هنا يعمل التمثيل الصامت باعتباره إشارة لـ"اهتمام آخر " يضاف إلى الاهتمام الفيزيقي الرئيسى .

يسمح التمثيل الصامت كذلك بالتعبير عما تعجز الأنشطة الجسدية في التعبير عنه ، أو ما يمكنه أن يكون موضوعاً للرقابة ، فالتمثيل الصامت لما ريشال في " مريض الوهم " (موليير - ماريشال) كان يعبر بدقة مرهقة عن مصاعب المرض وإجباطات الرغبة الحادة بسببه . أما تمثيل آلان أوليفيه الصامت أثناء خنقه طفلاً بمنشفة فكان يترجم - خلال فتح الفم بعصبية - " تعاطفاً " فيزيقياً ما مع الطفل المختوق ، وهكذا أوجد الممثل مخرجاً من الرقابة الموضوعية على فعل القتل ، وتم توظيف السمة التمثيلية الصامتة باعتبارها إشارة مجازية عن الإسفكسيا .



مريض الوهم لموليير، اخراج ماريشال، المسرح القومي بمارسيليا عام ١٩٧٨ ،
التمثيل الصامت والكلام والجسد
تصوير : برنان

سواء كان التمثيل الصامت والقول فى موقع التقابل أو الامتداد كل مع الآخر؛ فهما فى ارتباط دائم لمجرد أن عضو الكلام (الفم) فى مركز حركة التمثيل الصامت بالوجه ، من هنا فالفم - القول والفم التمثيل الصامت هما ذات الأداة ، فكل ما يعد انفتاحا على الآخر (فى شكل مناداة أو رفض أو سؤال وإثارة) يمر خلال فتحة الفم . كما أن تلك العلاقة المزدوجة مع الآخر - لأنها صامتة ولفظية - هى علاقة مجازية أيضاً فى علاقتها بوظائف الفم الأخرى ، مثل وظيفة الشفاهية ولذة الأكل والعض والتقبيل . وتبدو تلك النقطة الفيزيائية التى يرتبط فيها القول بالتمثيل الصامت بمثابة صورة مجازية عن اللذة الأولى لدى المتفرج ، أى عن لذة ثدى الأم ، وربما كان ذلك يميز عروض الكلام عن غيرها .

وربما يتعين علينا أثناء دراسة عمل الممثل أن نفحص بانتباه شديد العلاقة بين القول وبين ما يعبر عنه الفم الذى يُعتبر موقعاً مميزاً للحركات الكلامية الكبرى ، لدى درايفوف مثلاً ، أو لدى شارلى شابلى فى السينما .

ونستطيع أن نتفهم خلال ذلك السلوكين المفتاحيين لأى تمثيل صامت، ألا وهما "الفتح" و " الإغلاق " المتقابلين والمتراپطين ؛ فهناك الفتح - الإغلاق فى اتجاه الآخر (الممثل المشارك) و / أو فى اتجاه الجمهور - مع إمكان وجود تمثيل صامت مقابل فى اتجاه هذا المرسل إليه أو ذاك. ويمكن تقسيم هذا الأداء بكامله إلى قسمين، أو إلى نوع من الأخذ والرد يسمح للمتفرج بالمشاركة التمثيلية الصامتة مع الممثل، ومن هنا ينشأ جزء مهم من كوميديا التمثيل الصامت - المتكلم (مثل غمز العين نحو الجمهور الذى لا يُعد مجرد صيغة بلاغية بسيطة). كذلك فالتمثيل الصامت هو بمثابة موقع يظهر فيه بوضوح الخطاب المزدوج للممثل ولقرينه المرسل إليه وللممثل المشارك والجمهور . ويحدث أحياناً أن يخرج الممثل - خلال التمثيل الصامت - من القصة المتخيلة ليحذر الجمهور ويبنى معه علاقة تثير رداً ما وإن كان خيالياً .

إن القناع هو ضد - التمثيل الصامت ، فهو علامة ثابتة تحقق ثبات علامات الوجه الذي هو ثبات يخالف تحرك التمثيل الصامت خلال تأكيده سمات فردية ما ، ويُعد القناع تعبيراً - أو نسقاً معبراً بالأحرى - يمنع أية مبالغة في التعبيرية كما يشير بشكل دقيق إلى جسد - فردى ، لذلك فما يعبر عنه القناع منمط ، لأنه يختص بـ " نبط " معين من الشخصوس الدراماية (الأقنعة الأسوية) و / أو بـ " نوع " معين من العروض المسرحية (الأقنعة القديمة) .



القناع في يامبوشي-كاجورا لسلف النواكابوكي (إنتاج كائن آخر ،

تصوير :كلود بريكاج

وأيا كان أسلوبه وخصائصه (فالقناع متعدد الأشكال) فالقناع فى المسرح يعبر
عن شيئين :

أ- تأكيد السمة المقدسة للاحتفالية المسرحية التى تخفى وراءها سمات فردية
لإنتاج كائن آخر (٦٧) .

ب - خلع تعبيرية الوجه الفردى عن الممثل لإنتاج نسق علاقات شديد الاختلاف
يقع فيما بين " التمثيل الصامت " الثابت بالأساس وبين الشفرة الإيمائية . من
هنا فالشفرة الإيمائية هى التى تقود خلال هذا النسق من الأداء ، أو لنقل أن
الذى يقود هو علاقة الجسد بالعالم . وبعبارة أخرى ، فنحن نشهد طوال العرض
المسرحى علاقة ما بين العنصر (القناع) والعناصر المتحركة ب ، ب١ ، ب٢ ،
ب٣ ، . . . إلخ . ويتبع " قول " القناع قول الجسد ويعتمد عليه ، ومن هنا
ينشأ نوع من التبسيط ومن تعميم العلامات التى ينتجها الممثل ، إلا أنه تنشأ
فى ذات الوقت إشارة إلى علاقة الشخصية الدرامية بالعالم ، وهى علاقة تربط
تلك الشخصية بالاستخدام الانثروبولوجى للقناع . (٦٨) .

فى النهاية ، يعبر القناع عن علاقة خاصة بالقول أو بالكلام ، فبما أن الفم مخفى
فإن مصدر الكلام مخفى كذلك ، وهكذا يصبح الكلام بلا أصل ، ويصبح القول الصادر
عن الشخصية الدرامية (Persona ، القناع) بمثابة نزع لصفة الفردية عن الخطاب
(٦٩) .

٢٠٦٠٨ القناع والمكياج

يُعتبر الماكياج فى المسرح بمثابة قناع ، وما من أحد يجهل ذلك ، بل ربما استطعنا
القول بأنه قناع مرن . ومثالنا على ذلك ، ماكياج الكاتا كالى الذى يبدو طقساً
تصاحبه صلوات وينتج عنه نوع من القناع السميكة الذى يمحو ملامح الممثل (فمن
المستحيل التعرف عليه فى شخصيته الفردية) ويضفى عليه سمات نمطية للشخصية
الدرامية التى يؤديها . أما ماكياج الكابوكى اليابانى الذى تقل فيه العلاقة مع النسق



ماكياج : تنكر الممثل الياباني تاماسابوري
تعبيرية الماكياج
تصوير : شينويا ما

المقدس ، فيتسم بالدقة وبسبك التكوين ، لا سيما "أقنعة" أو ناجاتا (٧٠)

فى جميع الحالات ، لا يخفى الماكياج ملامح وجه الممثل بالكامل ، كما يسمح له
فى التمثيل الصامت (مثل الأداء شديد التعقيد والرقى لمثلى الكاتاكالى ومثل
التعبيرية المدهشة لمثلى الـ "أوناجاتا " .



١٧٨٩ لآريان منوشكين ، بمسرح الشمس ، عام ١٩٧٠، ماكياج المهرج .

تصوير :برنان

من هنا يتأسس جدل حساس بين الماكياج - القناع الذى يعطى الشخصية الدرامية ملامحها المميزة، وبين أداء عضلات الوجه الذى يستثمر عناصر القناع - الماكياج أو يستنطقها (الحاجبان ، ركنا الفم) بهدف التعبيرية . فى هذا السياق ، نجد جميع درجات "السُّمك" و " الأسلبة " فى الماكياج وصولاً إلى التزين المتمسرح الخفيف لوجوه النساء فى الحياة اليومية ، وأحياناً لوجوه الرجال .

٣٠٦٠٨ آرلوكان ونصف القناع (٧١)

إن نصف القناع ليس قناعاً مثل غيره، فمما لا شك فيه أنه ينمط وجه الفرد بعد أن يحويه سواء وضع محله ملامح آرلوكان المميزة أو ملامح غيره ، إلا أنه يختلف عن القناع الكامل من حيث أن هذا الأخير يجسد الشخصية الدرامية ويعزلها (فى شكل قناع) فى ذات الوقت ، بينما نصف القناع يحو فردية الممثل ثم يبرزها خلال التمثيل لأنه يترك الفم حراً ويحرر أيضاً علاقته بالشفاهية، ومن ثم بالجسد الحيوانى، من هنا فنصف القناع هو إبراز للجسد الجروتسكى أو عرض له بجميع فضائله الكارنفالية (٧٢)

لذلك فليس من المدهش أن نجد آرلوكان يحمل نصف قناع أو يستخدم ماكياجاً يبرز فما ضحماً أو بطناً منتفخاً جرو تسكياً ؛ فما يهم فى الشفرة الإيمائية فى هذه الحالة هو دور نصف القناع وماكياج الفم باعتبارهما عناصر مرتبطة ببناء الشخصية الجروتسكية . (٧٣)

٩٠ الممثل بوصفه كلية

إزاء هذا التفتيت فى التحليل - الذى لا يُقْطَع فحسب نشاط الممثل بل يعيد بناء علاقات لا نهائية وإمكانيات جدلية شبه لا محدودة بين مختلف مستويات هذا النشاط- يرد الممثل علينا بحضور واحد ومتحد لجسده ولصوته ، هذا الحضور الذى لا يمكن إنكاره ولا يمكن تفتيته - مثله كممثل الذرة ذاتها- أيا كانت التناقضات التى يبرزها أو يعرضها، وخلال هذا الحضور يقدم الممثل للمتفرج العرض المسرحى والمتعة

التي لا يجوز مقارنتها بأيه متعة أخرى، كما لا يمكن مقارنة مؤديها بأي مؤد آخر لمتعة أخرى، مثله كمثل الملك في لعبة الكوتشينة .

إن عمل الممثل هو بمثابة كلية ، ليس بسبب التراكم أو الإضافة ، وإنما بسبب البناء النصي ؛ فمنذ اللحظة التي يتعلق فيها الأمر بالنصية أو بما هو مكون من نص ، يصبح من المشروع البحث عن المبادئ المنظمة لهذا العمل النصي ، وتحديد عدد معين من التقابلات البنيوية التي تسمح للمتفرج بالتعرف على ذاته في ذلك النص من خلال:

أ - ما هو توافقي وما هو غير توافقي ، وهي تصنيفات أساسية لأي عرض مسرحي حديث . مما سنعرض لأهميته فيما يلي :-

التصادم أو التحويل إلى التجانس لمستويات العلامات : حيث يترك الممثل تلك التصادمات تتعايش أو يحتويها .

التوافقي في مواجهة التتابع في لا تتابعية العرض المسرحي : حيث يستطيع الممثل أن يجتهد لتحقيق وحدة أدائه أو يستطيع أن يظهر " تحولات " هذا الأداء .

ب- المصادفات في مواجهة التوحد بين الممثل و الشخصية الدرامية ، مثل إبراز الاختلاف بين علامات هذا وذاك أو الاجتهاد بهدف إعطاء المتفرج الانطباع بأنهما كيان واحد ، ومن هنا ينشأ أسلوبان متقابلان في إظهار الممثل ذاته العارضة ، أي إظهار أدائه أو إظهار ذاته الجوهرية (٧٤) .

ج - مستوى التعبيرية : مثل البخل في العلامات المعبرة أو الوفرة فيها: الازدواج الكلاسيكي في مواجهة التعبيرية " الباروك " (٧٥) ؛ بالإضافة إلى التقابل بين أنماط التعبيرية؛ حيث نجد مثلاً التعبيرية المباشرة في مواجهة الوظائف غير المباشرة للعلامات (الاستعارية أو المجازية) .

د - التأكيد على الكلام (الإلقاء - التمثيل الصامت) في مواجهة التأكيد على الشفرة الإيمائية (الشفرة الإيمائية - التمثيل الصامت)

إذا كان الممثل يقدم باقة العلامات ، والخطاب المنظم الكافى فى علاقة واضحة مع مجموع العلامات المشهدية ، فإن أدائه لا يكتمل عند هذه النقطة حتى وإن كان ملقياً مثالياً للكلام . فالممثل فى نظر المتفرج العادى ، والمتفرج المتخصص فى السيمياء ليس أدائه للتأمل والتحليل ، وإنما هو تجسيد للربة (٧٦) ، ومع ذلك فواء هذا التجسيد يُعتبر الممثل - أو ينبغى عليه أن يكون - مساحة تسمح بالمشاعر وبأداء المتفرج .

وفيما بين ما يجسده على خشبة المسرح وما ينتجه من علامات فردية مرتبطة بشخصيته ، وبين أسلوبه الخاص فى الابتسام ونظرة أو شكل فمه ، وبين العلامات التى يبثها باعتباره منتجاً لخطاب ما (لفظى - إيماى)؛ هناك مساحة ما معتمدة - ولعل الفائض الذى لا يمكن تحليله لا يكمن فحسب فى الجسد الفردى للممثل (الجسد والصوت) ، بل يكمن فى فائض ذلك الفائض نفسه ، أى فى المساحة التى يعرف فيها المتفرج أن الشخص المائل أمامه ليس هو الشخصية الدرامية وإنما ممثل بعينه له خصائصه ، ومع ذلك فهو يتنقل فيما بين الكيانين و يتراقص .

إن ما ينتجه الممثل هو مالا يمكن حسمه . أما التصادف بين الممثل والشخصية الدرامية فهو ما يدفع الجمهور للقول بأن ذلك الممثل " لا يمكن نسيانه أبدا فى ذلك الدور " . و " عدم النسيان " هنا هو تعبير لفظى قاصر لما لا يمكن التعبير عنه لأنه ينشأ من علاقة الممثل بالدور ومن علاقاتنا به ومن علاقته بدوره ، مما لا يمكن تعريفه لأنه واقع فى مساحة لا تتمكن منها الذاكرة ولا يمكن الإمساك بها إلا فى صورة نفى أو غياب ما . ومثال ذلك تينو كارارا فى دور لير ، وفالتينا كورتيز فى دور ليوبوف فى " بستان الكرز "

تقع مهمة الممثل بالتحديد فى ترك تلك المساحة مفتوحة لنشاط المتفرج الخاص ، حتى يصبح الممثل خارج ذاته وداخل عين المتفرج ورغبته . كان بريخت يعرف تلك

الحقيقة جيداً بفعل علمه اللانهائى والشكسبيرى ؛ فإذا كان الممثل البريختى واقعاً تحت إثارة تدفعه إلى الانفصال عن الشخصية الدرامية التى يؤديها كما لو كان يحملها على طرف ذراعه أو يشاهدها فى مرآة ، فإن ذلك لا يهدف فقط إلى الإفصاح عن وضع الشخصية بشكل مباشر ، بل يهدف أيضاً إلى القول بأن الممثل هو الشخصية الدرامية وليس هى فى ذات الوقت ، أو أن الممثل متواجد أمام الجمهور وليس متواجداً أمامه فى آن واحد ، كما يهدف فوق ذلك إلى إبراز بحث المتفرج ذاته عن الفائض الإنسانى لما يشاهده والذى يقبع فيما يربط الممثل بالدور وما يفصله عنه فى لحظة واحدة . إنها رحلة لا يمكن الإمساك بها ، مثلها كمثل الرغبة التى يستحيل إشباعها ويستحيل سماعها ورؤيتها . لقد كان بريخت عبقرياً لأنه اقترب ببراعة من تلك الرحلة أو تلك المساحة الغامضة وأراد أن يلعب بها وبالرغبة التى تولدها (والتى هى "اللذة" نفسها وفقاً لكلماته) فيما يمكننا اعتباره بمثابة قراءة للعالم .

وأحياناً ، وفى ثوانٍ ولحظات منزلقة ، يعتقد المتفرج أنه أدرك - مثل الضوء المباغت - تطابقاً مستحيلاً بين الصورتين ، فهل هو الذى خلقه أم أنه ظهر بفعل عمل الممثل ؟ إنه تساؤل لا يمكن حسمه ، وربما كان ذلك سبب لذة المتفرج .

هوامش الفصل الرابع

١- عديد من المهن تسقط دلالتها على الأفراد، فالزى الرسمى لرجل الشرطة يصنع منه علامة (إشارة إلى القوة العامة)، إلا أن النشاط المسرحى يسقط دلالته على الفرد- الممثل خلال شخصيته كلها.

٢- ربما استطعنا أن نتحدث عن نسقين من العلامات، كأن تعمل العلامة الواحدة خلال نسقين مختلفين، فالسجود على الركبتين بالنسبة إلى الممثل الطرطوف يعنى أيضاً إنتاج علامات إيمائية يمكنها أن تعجب المتفرجين على اعتبار أنها شفرة إيمائية خالصة. (انظر فيما بعد إلى الشفرة الإيمائية).

٣- على سبيل المثال فى المسرحية التى كتبها وأخرجها ريتشارد ديمارسى عن نص للويس كارول.

٤- رغم أن مصطلحى "حكاية خرافية" و "حكاية" ليسامترا دفين، فنحن نستخدمهما كثيراً على أنهما شبه متقاربين، فوظيفتهما واحدة فى المجال المسرحى.

٥- انظر فيما بعد : "الممثل وخطابه".

٦. ٧- نعلم ما ينتج عن ذلك فى أداءات الممثل، فإذا سار ذلك على ما يرام أصبح خطابه هو الذى يسير على ما يرام، وأصبح الممثل صاحب الفضل فى ذلك. أما إذا لم تسير الأمور كما ينبغى فإنه يكون خطأ المخرج الذى أساء استخدامه. والخطاب الذى يطرحه المخرج هو التناسب الصحيح مع خطاب الممثل.

٨- تعض الماريونيت- المرأة الصغيرة على منديلها حتى لا تخون نفسها فى قمة محنتها (حيث فقدت ابنها)، وذلك عن طريق دبوس مركب فى طرف فمها.

٩- يعتبر "الكتاب" البريختى تكريسا لكل ما تضمه مادية العرض لمسرحية من مسرحيات بريخت.

١٠- إن عملنا لا يهدف إلى إقامة معايير ما، وخطابنا لا توجهه المفروضات أو الواجبات، لكنه يبدو لنا في حالات نادرة أن هناك ظروفًا مفضلة للعرض المسرحي فإذا لم يكن النموذج الفاعلي للنص الدرامي واضحاً أصبح من الصعب صياغة رغباته وبدا الأمر مثل الصناديق الفارغة من محتواها، لكنه يبدو لنا من الخطير أن يتحدى المخرج المسرحي وجود النماذج الفاعلية لأن المتفرج حينئذ لا يفهم ما يحدث إذا كانت القوة الكبرى أمامه ليست محددة بوضوح.

١١- وإليكم مثال ظريف على ذلك : فى "اختفاءات" للويس كارول الذى أخرجه د.ديماريس، كانت المقابلة المميتة بين كاستور والجزار الذى يريد موته (يريد "جلده") مقابلة ضعيفة أمام البحث المشترك الذى يقوم به جميع الشخص من الفاعلين، ومن هنا فإن تفضيل العلاقة النفسية للعداء ربما تكون خطأ حرص المخرج ألا يقع فيه.

١٢- كلود برومون "منطق الحكاية" وسوى، ١٩٧٣، ص ١٣٤.

١٣- انظر فى "قراءة المسرح"، فصل "الشخصية الدرامية".

١٤- انظر فيما بعد : "مشكلة النماذج".

١٥- وهكذا فإن "عطيل" التى أخرجها زاديك كانت تظهر ممثلاً- ملكاً- زنجياً معتمداً على شفرة ثقافية ما مرتبطة بالتجربة التاريخية للمخرج نفسه، وللممثلين والمتفرجين. للدرجة التى صرخ بها أحد المتفرجين فى مناقشة عامة حول المسرحية قائلاً أن "عطيل هو بوكاسا الأول" بينما رد عليه زاديك بأنه تصوره "أمين دادا...".

١٦- انظر أمبرتو إيكو "قراءة فى الحكاية الخرافية".

١٧- فى إخراج حديث لمسرحية "الوهم الكوميدى" اتخذت شخصية مصارع الثيران مسحة حزينة وحالة بعيدة جداً عن الجروتسك.

١٨- فى رأى جرياس- وعلى عكس "الدور"- يعتبر الممثل شديد الفردية. ونعتبر نحن السمات المميزة للممثل وتلك المميزة للدور على مستوى واحد من إعطاء الطابع الفردى بينما الفرق بين هذه وتلك لا يكمن إلا فى العلاقة بالشفرة.

١٩- انظر "المسرح" (جورداس) : "النص المسرحى".

٢٠- من الملحوظ أن السمات المميزة المائلة للفردية والتي تتعلق بالشخصية الدرامية لا تنفصل كل عن الأخرى، وذلك على عكس السمات المميزة المحددة للممثل ذاته ولمساره.

٢١- انظر روبر أبى راشد: "أزمة الشخصية الدرامية فى المسرح الحديث".

٢٢- يتوازى وهم الفاعل الموجود مع وهم "الشعور" الذى أشار إليه ديدرو فى "مفارقة حول الممثل" فهناك سلسلة وهمية من المشاعر، حيث "تشعر" الشخصية الدرامية بشعور ما "يشعر" به الممثل بدوره و "يشعر" به المتفرج فيما بعد، أو المتوقع أن يفعل كذلك. من هنا ينشأ وهم ثلاثى، فلا أحد يشعر بهذا الشعور، فالشخصية الدرامية هى كائن من ورق يستحيل أن يشعر بشىء ما، والممثل يشعر بأشياء على خشبة المسرح لكنها ليست ما يظهره، وكذلك المتفرج الذى يشعر بمشاعر أيضاً لكنها ليست نفسها ما يشعر به الممثل أو الشخصية الدرامية. وإذا كنا نرى ممثلاً يعانى على خشبة المسرح فينبغى أن نتذكر أن الممثل ذاته كشخص لا يشعر بهذه المعاناة ولا المتفرج الذى يتلقاه ويستعيد أداؤه. وعندما تحدث ستانسلافسكى عن الذاكرة الانفعالية لم يكن يشير سوى إلى مشاعر فردية كامنة ينبغى على الممثل استعادة طاقتها لإظهارها خارجياً بتطابق ما فى الشحنة الشعورية.

٢٣- سوف نحتفظ هنا بأهمية مشكلة إعداد الممثل، أى تلك التى توظف أنساق علاماته، إلا أننا لن نتطرق إلى مشكلة السبل الفكرية والخيالية والفيزيقية التى يتخذها الممثل كى يقوم بمهمته.

- ٢٤- يستخدم العرض المسرحى المعاصر اللعب على الجنس أو السن استخداما واسعا.
- ٢٥- بريخت : "كتابات عن المسرح ٢" ، ص ٤٥٢.
- ٢٦- من أفضل نماذج الإيماء، الصوت، نموذج "ماسا" الذى أدته إيفلين إيستريا فى "النورس" (تشيكوف - بانتيه) حيث الصوت الأجش والسيجارة اللامبالية يبدوان حيلا ظاهرية توحى بالإرادة القوية لإخفاء / إظهار الكارثة الشعورية.
- ٢٧- Isotopie : "المقصود بها مجموعة من الفئات الدلالية المتكررة تسمح بقراءة متجانسة للنص." (جرىماس)
- ٢٨- انظر فيما قبل فى الفصل الأول.
- ٢٩- انظر فيما قبل فى الفصل الثانى.
- ٣٠- عن النص المثقوب، انظر الفصل الأول.
- ٣١- انظر العرض الذى أخرجه فيليب أدريان.
- ٣٢- يوضح ألتوسار كيف أن ما يحدد الكائن الاجتماعى هو "الوضع المتخيل" بقدر ما هو الموقف الاجتماعى الملموس.
- ٣٣- انظر فيما بعد فى الفصل الخامس.
- ٣٤- انظر "قراءة المسرح" .
- ٣٥- سوف نرى أن العلاقة بالماضى هى من صميم عمل المخرج المسرحى، انظر فيما بعد فى الفصل الخامس.
- ٣٦- نعلم أن الفن هو إجراء يؤسس شفرة، مما لا يستثنى الممثل بوصفه فناناً من هذه الشفرة.

٣٧- فى إحدى العروض القديمة لمسرحية "أندروماك" (بارو) كانت چينيفيف باج ترقد على الأرض وتلقى عباراتها بلا اكثرات وبلا دقة فى مخارج ألفاظها، سامحة لنفسها بحرية كبيرة، مما ظهر بوضوح شديد بسبب التباين- الشفرة "الكلاسيكية" التى كان يستخدمها الممثلون الآخرون.

٣٨- فيما يتعلق بمشكلة الإيمائية نشير على القارىء بالرجوع إلى المقال الحاسم لجريماس بعنوان "ظروف السيمياء فى العالم الطبيعى". أما عن نقطة التدوين، فنشير بمقال كوشلين "تقنيات جسدية وتدوينها الرمزي".

٣٩- حول هذه النقطة الرئيسية انظر فى العدد نفسه من المجلة، مقال جوليا كريستفا "الإيماءة، ممارسة أم تواصل".

٤٠- حول هذه الجزئية انظر أعمال حول "البعد المخفى واللغة الصامتة" التى تدرس السمة الاجتماعية للمسافة بين الأجساد الآدمية وفقا لثقافتها.

٤١- الإيماءة بوصفها إثارة مبرمجة : أمبرتو إيكو والممثلين العصافير فى "مؤتمر العصافير" (بيتر بروك).

٤٢- "نحن نتكلم بأعضائنا الصوتية، لكننا نتحاور بأجسادنا كلها؛ فالحوار يقوم على أكثر من مجرد تبادل الكلمات المنطوقة. ويستخدم مصطلح "حول- لغة"- لغة للإشارة إلى أنشطة الاتصال غير اللفظي المصاحبة للسلوك اللفظي فى الحوار." (أبر كرومبى "حول- اللغة : الاتصال فى التفاعل وجهها لوجه". لندن، بنجوين، ١٩٧٢ص٦٤).

٤٣- انظر أعمال ب. كونستان وفريقه لمسرح كورنوف.

٤٤- نجد هنا المقابلة المحورية لأى تأمل حول المسرح سواء فى الكتابة الأدبية أو على مستوى العرض.

٤٥- إطناب فى حالة إذا ما كانت الإيماءة زائدة عن المطلوب، وإسهاب إذا ما كانت تطويراً لازماً يعطى دلالة إضافية: فى "عدو البشر" من إخراج فيتاز، كان آرسينوى فى إعلانه الحب إلى ألسست وهو واقف خلفها- يداعب رأسها دون أن يلمسها، فكانت الإيماءة تضيف فكرة الحب الذى لا يجرؤ على الاعتراف بوجوده كاملاً فيسلم نفسه إلى "مناورات تغلفه".

٤٦- فى "كراسات المسرح"، لوفان، رقم ٣٧، ص ٤٠.

٤٧- حول الشفرة الإيمائية: "نقصد بذلك تركيبة متكاملة من الإيماءات المعزولة والمختلفة المرتبطة بمعانى، والتي هى فى أساس مسار إنسانى يمكن عزله عما حوله، كما يتعلق بسلوك مجموعة تشارك كلها فى هذا المسار (إدانة رجل من آخرين، تحرر معركة.. إلخ)؛ أو المقصود بها تركيبة من الإيماءات والمعانى التى بمجرد ظهورها لدى فرد معزول تفتح الطريق لمسارات ما (السلوك غير الحاسم لهاملت، منح الذات للمهنة عند جاليليو... إلخ)؛ أو المقصود بطريقة أبسط هو السلوك الأساسى لرجل ما (مثل الإشباع أو الانتظار). وتحدد الشفرة الإيمائية العلاقات بين البشر" (بريخت، كتابات عن المسرح، ٢، ص ٩٥)

٤٨- انظر الصورة الفوتوغرافية والتعليق عليها.

٤٩- من هنا نجد جميع حيل التنكر واللعب بالصوت الذى يوحى بجنس آخر.

٥٠- عندما لعب فاكوندو بو دور التوأمين فى "التوأمان الفنيسيان" (جولدونى- مجموعة Tse) كان يفرق بينهما بالسلوك وأسلوب إلقاء العبارات ونبرة الصوت.

٥١- فى إحدى عروض "سورينا" (كورنى-م.ميجيل) كان استخدام الهمس- المتاح فى قاعة مسرحية صغيرة- يتحد مع الشفرة الإيمائية (الشخص الملتصقون فى الجدران) لإظهار جو الطغيان والإرهاب.

٥٢- أنظر مثلاً المشهد الشهير الرائع فى "طرواديات" (يوريببىدس- سيريان) عندما تتقاطع عبارات أندرو ماك وهى تبكى فوق جسد ابنها ، مع صراخها المنغم بشكل مدهش.

٥٣- نتيجة خرافة هى أسلوب الإلقاء المدرسى القديم ونبذه المدهش للهجات الإقليمية.

٥٤- المعنى الأول لكلمة Emphase (من الأنجليزية Emphasis هو التأكيد.

٥٥- ليس بدون "مؤثرات معنى".

٥٦- لقد رأينا بالفعل تجربة مشابهة لذلك عندما مثل ممثل إقليمى هاو دورا فى مسرحية لم يحتج فيها إلى استخدام مواهبه الكوميدية (الواقعية) لأنه بمجرد أن تكلم راح المتفرجون جميعهم يقهقهون من الضحك بيد أن نصفهم كانوا يتحدثون اللهجة نفسها. نضيف أن اللهجة إذا كانت مخففة أو كانت تستخدم بثقة فإن التأثير الكوميدى لها يختفى ويحل محله الإعجاب بالآخر المختلف، مثل جاك برل.

٥٧- وهكذا تأكد- فى هذا المثال- مدى غرابة البنية والمجتمع اللذين فى طريقهما للدمار .

٥٨- وفقا لتعريف جريماس- كورتاس "السيميوطيقيا ، قاموس..". إلا أن الحديث هنا عن فكرة الترجمة، مثلما فى جميع علاقات النص- العرض، ليس سوى تقريب، فهناك "معنى أكبر" من الترجمة فى العبارة الملقاة على خشبة المسرح.

٥٩- انظر "قراءة المسرح" ص ٢٦٩.

٦٠- ينبغى أن نتذكر أن كل ما فى المسرح يقصد به الوصول إلى المتفرج، إلا أن الوظيفة المرجعية للخطاب تترك له بكاملها تقريباً.

- ٦١- انظر أوستن "عندما يكون القول فعلاً" ص ٢١٩.
- ٦٢- حول هذه الجزئية انظر فيما بعد "مدرسة المتفرج" ص ٣١٥.
- ٦٣- تعتبر المقابلة بين المسكوت عنه فى الخطاب والمفصح عنه خلال أداء الممثل مصدراً كلاسيكياً للكوميديا، ومن هنا فالمشهد الذى يشرح فيه طرطوف حبه إلى إلفير يثير الضحك تقليدياً بسبب هذه المقابلة أو التباين، مما قد يكون أيضاً مصدراً للـ"إرهاب".
- ٦٤- ميشيل برنار، "تعبيرية الجسد" ص ٣٤٤-٣٤٣.
- ٦٥- انظر أيضاً "ميديا" الفرنسية اللاتينية الإغريقية لسيريان (شايو، ١٩٧٦).
- ٦٦- كانتور (مسرح كريكو، "الطبقة الميتة"، ١٩٧٨).
- ٦٧- لا يمكننا أن نتطرق هنا إلى مشكلة العلاقة بين القناع وما هو مقدس، أى بين المسرح والمقدس، حيث يبدو أن جميع علماء الأنثروبولوجيا قد اتفقوا على أن استخدام المسرح للقناع فيه نوع من نزع صفة "القدسية" عن الأداة، ومن هنا أيضاً تستمر ذكرى المقدس خلال القناع.
- ٦٨- حول هذه النقطة انظر ليفى شتراوس "صوت الأقنعة"، سكير، ١٩٧٨: وأنظر كذلك مقال "أقنعة" فى موسوعة أو نيفرساليس.
- ٦٩- أى نزع لصفة الفردية عن الخطاب، وهو ما نجده فى إستخدام نفى الصوت عن الممثلين عند الإيحاء بقوة قاهرة غير معروفة.
- ٧٠- وهو التسمية التى يحملها الممثلون اليابانيون الذين يلعبون أدوار النساء ويضعون ماكياجاً خاصاً.
- ٧١- حول هذه النقطة انظر النص المدهش لستريلهر عن آرلوكان وماكياجه.

٧٢- حول الجسد الجروتسكى انظر باختين، "رابليه" .

٧٣- أنظر فيليب كوير، و "العصر الذهبي" (منوشكين)، وبناء الشخصية الدرامية لعبد الله بوصفه الامتداد العصرى لآرلوكان.

٧٤- يحلل برناردو دور بشكل رائع عمل هيرش وهو يؤدى شخصية دوندين ويظهر جميع العلامات كأنه يخرجها من دواخله المتألمة. ("المسرح أثناء تمثيله"، ص٢٢٦-٢٢٤).

٧٥- لنذكر هنا بأنه لا يوجد فى هذه المقابلات معايير فوقية أو أحكام تقييمية فالطريق مفتوح أمام أى جدل ممكن.

٧٦- حول رغبة المتفرج ولذته، انظر فيما بعد فى الفصل الخامس.

الفصل الخامس

الزمن المسرحي

سيد الوقت

إذا كان الفراغ في المسرح هو فراغ مقتطع داخل الفراغ، فإن الزمن في المسرح هو زمن مقتطع داخل الزمن الذي نحياه، زمن مختلف تماماً حيث لا تنعكس المفاهيم ولا يحتسب الزمن المطلق، وربما ينعدم التتابع والسببية في الأحداث، « نظام زمني آخر، » وقت للاحتفال الذي ينبغي الاعداد له.

ولكن الزمن في المسرح ليس فقط حصة مقتطعة من الزمن الذي نحياه بل هو أيضاً زمن معروض، صورة لغوية في الخيال المسرحي، ويمكننا أن نعرف الزمن المسرحي بأنه الصلة التي توجد بين الزمن الحقيقي للعرض المسرحي تلك المدة التي يعيشها المتفرج والزمن الوهمي.

وعلى المستوى المسرحي فإن تلك الصلة هي بالذات العمل الأصلي الذي لا يمكن أن يتبدل بالنسبة للمخرج. وأن عليه ما يلي:

(١) أن يحدد الزمن المسرحي للعرض مع مراعاة المدة واللحظة والألفاظ الممكنة.

(٢) أن يستخدم رموز الزمن الوهمي حتى يكون الزمن المسرحي ليس فقط زمن العرض بل هو زمن الرواية .

ويكون المخرج ، هو سيد الزمن المسرحي، ويكون بالطبع خارج هذا الزمن. ويتحدث سترهلمر عن " تلك اللحظة إذ لا تكون ذات أهمية وحيث ينشأ فعلاً المسرح الحقيقي، (١) والاتصال بالعالم، وليس الإعداد له " ونحن لا نكون هنا منذ اللحظة

(١) ج . سترهلمر " مسرح للحياة " ص ١٤٤ - ١٤٥ .

التي يكتمل فيها المسرح. نعم فإن المسرح يكون غريباً بالنسبة لنا، ويتجدد في كل لحظة.

الزمن النصي :

إذا كان زمن العرض بالنسبة للمخرج هو زمن الحرمان ، فهو بالنسبة للمتفرج والممثل زمن معاش، ويمكننا أن نقول إنه الزمن الذي نحياه معاً، ذلك الزمن يكون مشتركاً بينهم وتكون هناك إعدادات مختلفة طبقاً للمتغيرات المسرحية. الانتظار أحياناً في مكان وسط: بركة في ترعة، وهكذا فإن جروتفسكى وهو يمثل في المكان الأعلى بالمصلى في الكنيسة، وهو يرغم المتفرجين أن ينتظروا في المكان الأسفل ثم يمروا الواحد تلو الآخر في السلم المظلم. أو فليب أدريان وهو يضطر الجمهور أن يمر في مجموعات صغيرة في بهو صغير حيث يواجه الجمهور بلحن حزين غير مفهوم. في كل تلك الحالات نكون بصدد زمن يسبق زمن المسرح، وعلى أية حال فهناك في الصالة وقت الانتظار (١).

وبعد ذلك يكون تسلسل العرض متضمناً أزمنة مختلفة تماماً بدءاً من السريعة التي يستغرقها عرض مسرح المقهى حتى أيام متصلة كانت تتطلبها عروض "الديونيسيوس" في المسرح الآثيني أو ما تتطلبه الاحتفالات الأفريقية والكابوكي، والكاتاكالى الهندى مروراً بالساعة ونصف الساعة أو الساعتين في المسرحية الكلاسيكية (٢).

(١) في كثير من أشكال المسرح الاجتماعي ، هناك إعداد للأعياد : اوبرا باريس أو عيد القرية الأفريقية .

(٢) ماول دينيس لوركا بمسرحيته (ملول شكسبير) أن يبعث جو الاستثمار الزمني ، وكذلك فعل ب . ستاين في أورستى .

وفى تلك الحالات المختلفة ، فإن اهتمام المتفرج لا يكون ثابتاً فإن العلاقة بين الزمن فى المسرح والزمن فى الحياة اليومية تكون متغيرة ليس فقط طبقاً لأشكال المسرح ولكن طبقاً للأذواق والعادات، والامكانيات المادية أيضاً للمجموعة الاجتماعية التى تذهب إلى المسرح .

وفى حالات العروض الطويلة جداً، يعرف المتفرج عادةً الوهم فلا يكون هناك توتر بالنسبة له، فيمكنه أن يتغيب، أن يأكل ويتحدث حتى يحتفظ بانتباهه فى لحظات ذات أهمية كبيرة (١) .

وقد وجد المسرح الغربى عندنا وسيلة للحد من التوتر عند المتفرج وهو الحل غير الشرعى إلى حد ما؛ ألا وهو الاستراحة، إن البعض يدافعون عن ذلك بشدة أمثال (برنارد دور)، بينما يعد الآخرون ذلك بمثابة الانقطاع لاندماج المتفرج بالمسرحية.

ولعلّ الاستراحة-بوصفها توقفاً مقصوداً للعمل المسرحى-انقطاع فى المدة الزمنية، قد يكون أكثر فائدة فى بعض الأشكال المسرحية (عرض كلاسيكى أو عرض ملحمى) إن عرض مسرحية لجروتوفيسكى يجعلنا نتقبل بصعوبة فكرة وجود قاطع بينما تكون مسرحية لبريخت بها -بالضرورة- قاطع لإتاحة الفرصة لتفكير المتفرج .

أما المخرج المقيد بالظروف المادية- فهو يحدد زمن العرض وهذا الاختيار له تبعاته، فهو يحدد إيقاع الحديث النصى ومعناه .

(١) فى القرن التاسع عشر ، كان يسبق تقديم الدراما الرومانسية : افتتاحية موسيقية ، ورفع الستار وكان العرض يستمر أربع ساعات .

الزمن الوهمي في المسرح هو ما لا نراه، فرموز الفضاء تكون مرئية، والموسيقى، ولكن كيف يمكننا تقدير الزمن الوهمي بين بداية ونهاية "هنري السادس" لشكسبير، وأنا أتحدث المتفرج أن يدرك ذلك عن وعي وروية وإن أوضح النص المكتوب ذلك.

وإذا تعلق الأمر بالدراما الكلاسيكية - حيث تكون فترة العرض أربعاً وعشرين ساعة - فإن المتفرج على التراجيديا الكلاسيكية لا يشعر بمرور الأربع والعشرين ساعة.

ومن جهة أخرى، وعلى عكس الفضاء، فإن زمن الوهم لا يعتبر بناءً مسرحياً. بل هو بناء معد من قبل. وحتى يتسنى لنا أن نأخذ ذلك في الاعتبار ينبغي أن نكون على دراية بذلك وقبل أي شيء في النص المكتوب "ت" T للناسخ باليد بعد أن يكون المخرج قد أدخل تعديله على ذلك النص. إن زمن الخيال هو عنصر تكون رموزه لغوية في المقام الأول: ينبغي أن نعلم في مسرحية "الميزنتروب" Le Misanthrope أن المركيزات قد حضروا لحظة استيقاظ الملك وأن لديهم متسعاً من الوقت حتى لحظة نوم الملك (١) ظهوراً، كما ينبغي أن نعلم أنه بين الفصل الأول والفصل الثالث في Ruy Blas قد مرت ست شهور. ويستطيع المخرج أن يدخل من الإشارات التي توضع للمتفرج أن "يرى" الزمن الذي يمر (تغييراً في الملابس والإضاءة) أو على العكس من ذلك. وبعد تعديله النصي، بإعطائه للزمن الوهمي قرارات أخرى؛ وهكذا كان يفعل شيرو في معركة ماريفو La Dispute de Marivaux ، بينما يصور لنا في الدراما الكلاسيكية ظهور واختفاء القمر الذي يسطع في الغابة .

(١) عند فيتاز كما يريد كولبير ، تنتهي المسرحية ليلاً ، وعلى النكس من ذلك كان فانسان كان يرينا في الفصل الخامس لحظة الغروب الحزينة .

علامات الزمن الوهمي

يحاول المخرج جاهداً أن يجعلنا نلمس ما هو مجرد فترة زمنية للنص. إنها مسألة صعبة للغاية. كيف يجعلنا نشعر بالزمن الذي يمر وتقهر ماكبث ومقتل دنكان وموته شخصياً. دون أن ننسى أن فترة مرور الزمن ترجع إلى الموقف الفلسفي للمخرج، والفكرة التي يريد أن يقدمها عن الأسباب التاريخية والنفسية.

هناك احتمالان :

(أ) علامات مباشرة، وهي تركز على إشارات زمنية في الحوار أو تتمثل في إعطاء رموز مادية : اللوحات الاعلانية الخاصة ببريخت مثلاً في "الأم الشجاعة" Mère Courage التي ترقم فترة حرب الثلاثين عاماً.

(ب) علامات غير مباشرة؛ ليست التغييرات المسرحية فحسب (الفضاء، الأزياء - الإضاءة ولكن التغييرات في التمثيل، وكذلك في "جاليليو" Le galileo بريخت - سترهلمر)

التناقض في الزمن المسرحي

إن الزمن الوهمي قد انتهى بالفعل: إذ إن هناك تطبيقاً سابقاً يشترط التجربة المسرحية ، حتى إذا لم يكن هناك نص سابق.

ويكون النص سابقاً أيضاً إذ نجد أن T يحكي قصة حدثت في الماضي، حتى لو كان هذا الماضي القريب (فإضراب الأمس مثلاً الذي يستمر إلى اليوم)، أياً كان مدى ضعفه إذا أردنا، فالمسافة الزمنية لا تتواجد بين الوهم والمسرح.

وفي نفس الوقت. فإن الزمن المسرحي حاضر الآن، ويقول توماس مان "إن المسرح هو حاضر يجهل اليوم الماضي". إن تمثيل الكوميديان هو إيضاح للحاضر يرغم المتفرج على أن يشعر من الناحية الجسمانية، بالماضي الوهمي. إن هذا التناقض هو أساس كل ما

هو مسرحى وكأننا نحيا حدثاً. إن ذلك التناقض له نتائج هامة للغاية، فهو يجبر المتفرج أن يشعر بالماضى المندثر وكأنه حى وحقيقى، ويشيد الجدل الذى نحياه وكأنه ماض - حاضر. وليس من الضرورى أن نقول أننا نجد هنا علاقة المتفرج بالتاريخ وبالحياة الاجتماعية واضحة. وبحياته الروحية أيضاً إلى حد يصير فيه الحدث- الذى يروى- ممكناً أن يعاش كحدث داخلى على علاقة بما يعايشه المتفرج. فعندما يرينا قرنان وقيّدال ناكيه المعنى الأيديولوجى والثقافى لقصة أوديب وعلاقته بالمدينة الاغريقية فإنهم يكونون على صواب مثل فرويد الذى يعتبر قصة أوديب وكأنها منقوشة على حياة البشر جميعاً (فى الغرب على الأقل). وأخيراً فإن العلاقة الحقيقية للمتفرج بالنسبة للوقت تظهر هنا بوضوح. فالمسرح والتفكير فى العالم الذى يحيا فيه يفرضان نفسيهما على المتفرج بطريقة جدلية ومع كل أنواع الإضاءة الممكنة التى يكون المخرج متحكماً فيها، والاشارة إلى حاضر الحفل والمسرحية كتطبيق حى مشترك بين المتفرج الممثل . وفى جميع الحالات فهناك جدل بين الماضى والحاضر ولكنه مختلف.

الايقاع والفترة الزمنية

يقوم المخرج بإيجاد تلك الصلة الزمنية بين كل ما هو مسرحى وما هو وهمى، ومن الصعب إدراك ذلك العنصر وتحليله، إذ هو إيقاع العرض.

البطء والسرعة

وهذه مفاهيم نسبية، إن إيقاع العرض لا يكون سريعاً أو بطيئاً فى حد ذاته ولكن بالنسبة لما يحتوى عليه من وهم: إن سرعة الإلقاء يمكن أن تعوض ندرة التعبيرات الجسدية وتؤدى إلى تناقض ذى تأثير بطئ. إن الإلقاء الملتزم وغياب بعض عناصر المسرحية يؤدى إلى التمدد الزمنى. وعلى العكس، فإن التواصل، وغياب الاستراحة وسط تتابع الأحداث يعطى نوعاً من الحركة التى لاتقاوم.

وعلى أية حال فإن الزمن المادى لعروض النصوص نفسها يبدو كأنه قد انكمش بطريقة ملحوظة حتى فى السنوات الأخيرة حيث ظهرت حركة تأخذ الاتجاه العكسى، مثال ذلك: « دندان دوبلانشوه » الذى يستمر عرضه ليلة كاملة تتخلله - وتزيد فى زمن عرضه - مجموعة من الأعمال واللوحات أثناء الاستراحات.

إن عدد الأحداث المسرحية بالنسبة لزمن الحياة المادية يعطى الشعور بالسرعة ونحن نعلم أن الخيال الذى يخلو من الأحداث تقريباً (كتراجيديا لراسين مثلاً) وتكون الأحداث المسرحية ذات طابع سريع خلال العمل وتكون بطيئة إذا كانت الأحداث تدور من خلال الاستراحات.

اللغوي وغير اللغوي

إن إيقاع التمثيل يتوقف على عنصر من الأعمال وهى الصلة بين الحديث والرموز غير اللغوية: إن صلة التزامن وثناء التبادل بين المجالين تعطى للتمثيل نوعاً من التوتر. وعلى العكس من ذلك فإن ثراء اللغة ووضوح الصورة يؤدي إلى نوع من البطء فى الإيقاع. ويقوم نوع من الجدل:

إن ثراء الرموز المرئية والمسموعة يجعل المتفرج لا يشعر بمرور الوقت ولكن السمع والبصر. فيما عدا تجاوز حد من الایمائية، فإنها تزخر بالاشارات.

المتصل وغير المتصل

ولا يكون المخرج مسئولاً بالكامل عن تجزئة النص. وليس هو بالذات الذى يحدد ما إذا كان النص يحتوى على مسرحية ذات فصول أو لوحات ولكن كل ما يتعلق بعناصر الوقت مكفول له تماماً. (١)

(١) حول هذه المسألة ، مراجعة كتابنا : اقرأ المسرح ص ٢٠٦ - ٢٠٨ ، ص ٢٢٨ - ٢٣

ونعلم أن فن المسرحية الكلاسيكية يخلو من النهاية الحقيقية بين المتتاليات، إن ذلك الفن يتسم بالاستمرارية.

إننا إذا أضفينا طابعا تاريخيا على مسرحية كلاسيكية، فإن ذلك يتطلب وجود استراحات. بمعنى أن نوقف فى لحظة معينة كل رموز المسرحية، وسيكون ذلك بمثابة الفجوة الزمنية التى تتيح وجود التطور التاريخي .

وذلك ما فعله بلانشون فى إخراج "ترتوف" للمرة الثانية: بإدخال تغييرات على الفضاء المسرحي، وعلى سلوك الأفراد، وذلك يعطينا الإحساس بالانقطاع المستمر بين الفصول. إن التفعيلة القوية فى فصول بريتانكوس " التى أخرجها جيلداسى بورديه كانت تحول التراجيديا إلى لوحة رائعة.

وعلى العكس من ذلك فيمكننا أن نجعل من التاريخ مجرد رمز وذلك ما فعله محمد السوى عند إخراج إلهدى المسرحيات: " دائرة الطباشير القوقازى " حيث كانت لوحات بريخت تتسم بالتحذلق فى محتوى النص. ويمكننا مثلاً أن نحول " ماكبث " إلى تراجيديا وجودية وذلك بإلغاء الانقطاعات الوقتية، وأن تظهر لازمنية الممثل الشرير.

وبطريقة جدلية غريبة، فإن بلانشون -وهو يحشو الاستراحات بمزيد من الأحداث المسرحية، يبدو وكأنه يعمق التقطع بين المتتاليات- يعطى النص مزيداً من الاستمرارية: وكأن الأحداث التى تقع على المسرح أثناء الاستراحة، تبدو ظاهرياً بدون اتصال مباشر مع تسلسل الأسطورة وكأنها تشكل نسيجاً ضاماً، يسد الثغرات، ويحول دون تغلغل الزمن التاريخي .

المتجانس والمتنافر

يمكن أن يكون عمل المخرج هو إيجاد تجانس بين الرموز الزمنية للوهم مع الرموز المسرحية . باختصار لا يقتصر عمله على تقريب المدة الخيالية من المدة المقدمة، بل عليه أن يعطينا الشعور بأن المديتين هما من نفس الطبيعة؛ وإن الزمن المقدم زمن المسرحية

لا يختلف بشكل أساسى عن الزمن الحقيقى للحدث. إنه عمل الفن المسرحى الكلاسيكى، والعمل الكلاسيكى - من خلال نصوص القرن السابع عشر - هو امتصاص الفروق بجعل لازمنية المسرح حقيقة واقعة، ويظهر التاريخ وكأنه ليس موجوداً. ويحدث ذلك عادة فى المسرح، ولكن مكانه الداخلى ليس واضحاً، ويكون التاريخ خارج المسرح وأيضاً خارج الأسطورة، إن كل إدخال لعلم النفس فى الإخراج - وكل عمل يتسم بالطبيعية والواقعية فى الإخراج - تكون نتيجته غير المباشرة هى تجانس الأزمنة (١).

وعلى العكس من ذلك فإن فى استطاعة المخرج أن يظهر لنا ما هو متنافر وهو يحطم التسلسل الأسطورى. وفى كل مرة يركز فيها على ما هو مسرحى (٢)، وأنه يجعل المتفرج ينتبه إلى وجوده الملموس فى المسرح بمعنى وقته كمتفرج، ويتضح عمق الزمن الوهمى. إنها طريقة الراوى نفسه الذى يعطينا الشعور بزمن الحكاية إذ هو يقطع السرد للتوجه للجمهور (٣).

وإذا أراد المخرج أن يجعلنا نشعر بالزمن الوهمى، فهو يعمل من خلال التمثيل غير المتصل: استراحات، إسدال الستار، الصمت أو الموسيقى، كل تلك العلامات التى ترمز إلى التوقف الموقوت فى الفترة الزمنية، إن عدم اتصال تلك الفترة التى تعتبر مجازاً عدم استمرار الوهم. وعندما يتناقض النص مع ذلك التقطع، فإن هناك احتمال أن تتوقف تلك الرموز لفترة بسيطة: فلم تعد الفترة الزمنية متصلة، ولذلك يتسنى للزمن الوهمى أن يتسلل من تلك الثغرة.

(١) ولا يسعنا أن نعطى رأياً للتقييم. فهناك اشكال مسرحية حيث يكون التاريخ والعرض

الزمنى غير متواجدين. فالنصوص عند بكيث تطالب بالتجانس الزمنى.

(٢) قراءة المقالات المكتوبة عن الاستيلاء على الباستيل سنة ١٧٨٩ عند منوكين.

(٣) قراءة ما سبق ص ١٨٧.

وعلى النقيض فان العودة إلى " الحقيقة " بالنسبة للوقت المادى للمتفرج الذى يتولد لديه الاحساس المادى بالزمن الآخر، وهو زمن الوهم، أما فى الاستراحة حيث تكون جميع رموز التمثيل متوقفة. ويكون للأسطورة مدلول آخر، وفى مسرحيات فيناتر تكون التقطعات الوقتية للمتتاليات العديدة قد أجبرت المتفرج على أن يتساءل ماذا حدث للشخصيات فى العالم.

إن القطع -طبقاً للطريقة البرختية- يتيح لنا بالتالى أن نفهم التطور؛ فيبين متتاليتين يتخللهما فراغ، فإن الفرق يكون واضحاً، ويظهر التعارض بين الزمنين .

وعلى العكس من ذلك فإن الانسياب المتواصل للمسرحية يجعل وقت المتفرج متجانساً مع وقت الخيال، ولا يوجد هناك تطور، لأنه لم يقع أى شئ فى العالم مثلما لم يقع أى شئ بالنسبة للمتفرج الذى يجلس على المقعد .

ونرى إذن كيف يكون القطع وما هو متنافر والزمن التاريخى على اتصال.

زمن الخيال

إن الخيال المسرحى كما يظهر على المسرح يكون متضمناً مظهرين للزمن: زمن التاريخ وهو زمن الأسطورة، وزمن التطور الذى يسير فى اتجاه واحد مطرد وهو زمن الأسطورة (١).

ولا ينبغى أن نظن أن ذلك التعارض يكون بالنسبة للنص فقط وأنه من وحي الخيال المكتوب. ويمكن للعرض المسرحى أن يحول الخيال التاريخى إلى الاحتفال أو أن ينقش السرد الوهمى فى تتابع أحداث التاريخ. ومنذ ذلك الحين سنعطى مثلاً أو مثالين (٢):

(١) لن نتمكن إلا من الإشارة السريعة حيث أن الإفاضة عمل متكامل .

(٢) ينبغى التفكير فى المسرح الآتينى فى القرن الخامس يعين الحقيقة المجردة .

الأسطورة التاريخية للأمير كونستان وقد حولها جروتفسكى إلى احتفال للتضحية (١). وعلى النقيض، فإن بريخت وهو كاتب ومخرج يضيف مسحة تاريخية على أسطورة أنتيجون.

وينبغي ألا نعتقد أيضاً أن ذلك التناقض جذرى وفاصل. إن كل تمثيل للخيال يتطلب فترة زمنية للأسطورة المكررة، فى إطار أنها مثبتة من أجل التكرار المسرحى. إن المسرحية تتطلب فترة زمنية تاريخية فى إطار:

أ) أنها تحفر تاريخاً يرجع إلى أزمنة بعيدة. ونعرف أن كل أسطورة تبحث فى علم (٢) الأسباب، فالأسطورة هى فكرة منذ البداية، وعلى ذلك فإن الاحتفال هو عودة إلى (٣) الخلف، وهو طريقة للحياة بمعنى أن نحيا مرة أخرى ما كان فى البداية فنجد الخيال الأسطوري موجوداً فى تاريخ المتفرج، فهو يشكل وقته الخاص، ليس فقط لأنه يشغله وأنه يكون جزءاً من فترته الزمنية ولكنه يعطى شكلاً لصلته بالعالم؛ إن الإخراج الاحتفالى للأساطير فى المجتمعات الإفريقية (الرقص بالأزياء التنكرية أو الجنازات) يغير الصلة الزمنية للرجال فى العالم: فتجعلنا ننتقل من وقت إلى آخر. إن ذلك الإخراج يجعلنا نشهد زمن البذر.

أما فى مجتمعاتنا، فإن الأسطورة ليست لها نفس الوظائف، فإن تمثيل الأسطورة يفتح -بالنسبة للمتفرج- طريق اتصال خاص بالفترة الزمنية أو حتى التاريخية. إن أسطورة أنتيجون تجعل المتفرج يرجع بالذاكرة إلى سلطته فى الماضى.

(١) النص الذى استخدمه جروتفسكى هو الأمير كونستان لكالدبيرون.

(٢) بعكس الاستعمال الشائع للكلمة، فلنذكر أن الأسطورة ليست نبذة بل مقال.

(٣) قراءة ليثى شتراوس: الانثروبولوجيا التفصيلية الجزء الأول والثانى.

وليس من الغريب أنه -أثناء عرض المسرحية- نادراً ما نجد أنفسنا في وجود زمن أسطوري أو فترة من التاريخ قد لا يكون هناك أية صلة بينهما ، ويكون العرض المسرحي دائماً السبب في وجود الجدل بين كل منها والآخر. ولا يكون في المسرح أيه وجود للتاريخ أو الأسطورة.

الزمنية الأسطورية

علينا أن نتذكر أن الوقت لا يُعبر عنه بوسائل الزمن في المسرح. نحن نعتبر أنه- في مسرحنا الغربي -الزمن ، وكأنه زمن الميثولوجيا. ونعتبر الأزياء والحركات والأسلوب وبناء المسرحية بمناسبة الاحتفالات وكأنها إحدى الشعائر. وهنا يبدو زمن الخيال هو زمن الأسطورة بكل الملامح الخاصة به.

إن زمن الأسطورة هو زمن مختلف تشير الرموز إلى أنها بلا علاقة بما يشغل يومية المتفرج، أو الحياة اليومية الخيالية للشخصية، وإذا قدمنا على المسرح الزمن الآخر؛ فإننا نشير عن طريق التكلف أو الموسيقى أو الإضاءة إلى تغيير جذري وظهور الاحتفالات الدينية . ذلك العمل الذي يوجد في النص عند " جنيه " ويمكننا إيجاد ذلك أيضاً من خلال مسرحياته (١).

ولا يمكننا أن نتصور أن زمن الأسطورة هو زمن سكوني، بل هو مرور، يرينا كيف نستطيع الانتقال من رقم ١ إلى رقم ٢

إن زمن الأسطورة هو زمن منظم، فهو يفترض تتابعا ثابتا للعناصر أو الأحداث، نظام تفرضه الأسطورة سواء كان علينا استعادة الأحداث الموجودة بالنص الأسطوري

(١) " البلكون " من إخراج سترهله ، البارفان لروجية بلان .

طبقاً لتطور اللغة أو إن كان علينا دعوة تلك العناصر إلى التجمع، إن تكرار الأسطورة يفترض نظاماً صارماً ولكنه لا يرتبط بالسبب. ويتجدد الزمن باستمرار فى تتابع متفق عليه (١).

إن الفرق بين المسرح والاحتفال - فى المجتمعات التى يقام فيها بعض الشعائر من المسرح الذى يقدم بعض الملهاة - ليس فقط الصورة الداخلية للزمن الأسطورى زمن (٢) الوهم بل تعلقه بزمن الحياة؛ فى الفصول والأعياد، والأنشطة الاقتصادية وأحداث الحياة الاجتماعية (الحياة والموت وخلافه) .

إن زمن الأسطورة هو زمن دائرى. إن الأشياء تتغير فى نطاق ولكن دائماً فى نفس الاتجاه، وحيث يكون من الضرورى التجديد، وأن نضفى على الأشياء مساحة من الشباب، إن زمن الأسطورة هو حركة متجددة، دائرية مثل الفصول ولكن هناك احتمالان:

أ) أن يكون زمن الأسطورة زمناً كرنفالياً، انقطاع فى الزمن الذى نحياه حيث تتبدل الأسباب لفترة صغيرة حتى يتجدد شباب العالم، هو نوع من التلقين الساخر الذى سرعان ما يتجدد. ولا يسعنا أن نحصى جميع الأشكال المسرحية، خاصة فى أيامنا تلك حيث يتواجد . زمن الكرنفال، زمن " العالم الذى يتقهقر " مملكة الكرنفال.

ب) أن يكون الزمن هو عصر الاحتفال المجاد، الانتقال إلى حالة أخرى من خلال تغيير عابر، ويكون فى العادة تقهقراً تراجيدياً، وربما من خلال ذلك المظهر المزدوج لثورة الزمن الأسطورى. يمكننا أن نضع أيدينا على التعارض بين الخيال الهزلى والتراجيذى ويمكن للعرض المسرحى أن يغير معنى الزمن الأسطورى، بأن

(١) لا تغيب السببية عن الأسطورة ، وتكون غير مفهومة فى التكرار .

(٢) اقرأ علمته المسرح الباليينى ، فى العروض الخاصة بالسياح .

يجعل العنصر الكرنقالي (١) يتغلغل في الزمن التراجيدي أو على العكس كما هو الحال في عروض "موليار"، رفض الزمن الكرنقالي وإبداله بالتقهقر التراجيدي (٢).

إغلاق الأسطورة

إن عالم الأسطورة يبدو وكأنه نظام مغلق كما هو، يمكن نقله، وهو قابل للنسخ، ومن الممكن إقامة علاقات متنوعة مع عالم المتفرج. ومن هنا يأتي دور النبوءات والتكهنات ووسطاء الوحي والأحلام، إن معاودة تكرار الزمن الأسطوري يجعل من اليسير إقامة العلاقة بينه وبين الزمن الذي يحياه متفرج العرض المسرحي (٣).

زمن التاريخ

إن التحدث عن الزمن التاريخي هو شيء مبهم، إن ذلك المثل من الفترة الزمنية يفترض وجود أسطورة لها بداية ونهاية، تسير في اتجاه واحد، وقد وجدت لها مكانا ذات مرة، وأن التكرار المسرحي يرينا حدثاً في الماضي ولكنه لا يعمل على تجديده.

إن البعد الزمني يُنقش مثل زمن الساعة الذي يسير في اتجاه واحد. ونحن نفهم -إذن أياً كانت- طريقة كتابة النص وتمثيل الخيال الذي يركز على زمن التاريخ ويكون على اتصال بلحظات الحياة الاجتماعية حيث نلاحظ وجود التطور التاريخي.

ويعتبر هذا الوقت ذا صلة مماثلة أو مغايرة لوقت المتفرج. إن زمن الخيال يبدو إذن ذا صلة منطقية مع وقت العرض المسرحي: صلة اختلاف جذرية: ماضى لاندكره مع

(١) اقرأ الأوتون (كورناي - ميسكيل) وسنلقاه بعد ذلك.

(٢) اقرأ فيما يلي ص ٢٥٧.

(٣) وكذلك في مسرحية الملك لير (شكسبير - سترهلمر) فنبوءة مارلان، التي تفوه بها المجنون، تبدو حلقة اتصال بين زمن الأسطورة وزمن العرض.

نماذج للحاضر للمتفرج المتمرس؛ وربما يكون العكس، فقد يكون ماضياً يُجسّد مقدماً ويشرح الحاضر أو يكون شبيهاً له. إن الزمن التاريخي إذا تم تقديمه يفترض قوانين للعالم كما هو الحال بالنسبة لقوانين التاريخ الماضى يفترض أن تكون مماثلة لها أو لقوانين التاريخ الحاضر. إن المسرح التاريخي - بمعنى أن العرض المسرحي - الذى يدخل الزمن التاريخي - يفترض أن نفس السبب هو الذى ينظم عناصر الخيال الماضى وعناصر التجربة الحالية للمتفرج المتمرس، وفى مسرحيات شكسبير القديمة، يفترض فى الزمن التاريخي نفس الصلات المسببة فى الامبراطورية الرومانية والملكية الانجليزية فى نهاية القرن السادس عشر مثل التاريخ الذى قدمه بريخت والذى يفترض أن المادية التاريخية وصراع الطبقات يشكلان نظاماً يجعلنا نفكر فى الماضى كما نفكر فى الحاضر (١).

الصدفة والفوضى

يبدو الزمن التاريخي كأنه ينظم التطور المنظم، ويمكن اعتباره أيضاً كتطور للصدفة بمعنى أنه يتجه نحو القصور الحارارى على الوجه الأكمل. إنه الوضع بالنسبة لعدة نصوص معاصرة مثل نصوص بيكت فى: نهاية اللعبة، مثلاً، فإن جميع رموز النصوص تتجه إلى موقف فوضى شامل. وفى هذه الحالة، فإنه على العرض المسرحي (٢) أن يعمل لتسليط الضوء على تزايد تلك الفوضى. وتكون النتيجة هى إمكانية تغيير التسلسل التاريخي المفارقة. إن أول مثال تاريخي لذلك التدافع التاريخي هو نص "المجهولة" من تأليف آراس، وهو نظام استبدال الفوضى

(١) إن عمل الزمان يجد مكانه فى كتابة النص وكتابة ما هو مقدم ، أيا كانت احتمالات الاختلاف .

(٢) تلك هى الحالة بالنسبة لأنجح مسرحيات يونسكو من المغنية الصلعاء إلى موت الملك وهى تعرض التفكك المستمر للعالم .

النفسية بالتسلسل (١) التاريخي. ولكن أصبح التاريخ نوعاً من الفوضى. إنه نفس النظام الذي يستعمله " بنتيليه " عندما يخرج " لاموات " لتشيكوف. وهكذا يصبح مستقبل الخيال بالنسبة للمتفرج ماضياً موجوداً هنا دائماً.

افتتاحية الأسطورة

منذ اللحظة التي يكون فيها الزمن متخذاً اتجاهها واحداً، فإن الأسطورة تعد في مرحلة البداية: إن زمن الساعة لا يتوقف أياً كانت الحركة المشار إليها، ذلك التطور البناء ويبدو زمن الأسطورة كشيء تعسفي: فهناك بداية شيء ونهاية شيء آخر وعلى العرض (٢) المسرحي أن يأخذ ذلك في الاعتبار. ويمكن أن يبدأ العرض بطريقة جافة، وعندئذ يعتبر الحدث التاريخي بداية مطلقة، أو أن يكون الأمر كما هو الحال في كثير من العروض المعاصرة، فهي تفتتح على عالم من الخيال يكون موجوداً: فيكون المشهد موجوداً، والممثلون متواجدين، وكأن البداية لا تكون إلا استمرار الخيال السابق. وفي هذه الحالة (٣) يكون التاريخ تتابعاً للتطور المستمر وكذلك فإن نهاية الأسطورة يمكن أن نعتبرها خاتمة للتطور، وفي هذه الحالة فإن عرض الزمن التاريخي يشير بالضرورة إلى أن الارتقاء بالحدث يعتبر مقدمة لبداية حكم ملكي وثورة قد تنجح وتكون فاتحة لانتصارات، إن موت طاغية يطرح السؤال عما يخلفه، وتكون نهاية أي عصر هي بداية شروق عصر جديد. وإذا كانت المسرحية لا تقدم خاتمة فينبغي أن يقوم المتفرج

(١) آرمان بالاكرو ١٩٣٠، وتدور المسرحية في الزمن الماضي بين طلقة رصاص المسدس التي تقتل البطل وبين فقدانه الوعي .

(٢) قراءة تحليلنا حول تلك النقطة في " قراءة المسرح " ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

(٣) وهكذا عندما يقطع سترهلهر المشهد الأول في مسرحية " الملك لير " .

بوضع تلك النهاية "ينبغي ذلك، ينبغي ذلك" يصيح بريخت مردهداً ذلك، لأنه بالنسبة له فإن اسدال الستار يجعل الزمن ينفرج بالنسبة للمتفرج وصلته بالنسبة للتاريخ وكما أذكر فإن نهاية جودو تفتح للمتفرج منظورا لموته الشخصى. ويظل الوقت يسير فى اتجاه واحد من منظور موته الشخصى، ويظل الوقت منفرجا فهو يشير إلى عدم وجود نهاية ولا ينتهى الاحتفال. وأحيانا يرتكب المخرج خطأ فينهى الأسطورة التاريخية، ويبرز جميع خطوط النهاية. عندئذ لا يكون للتاريخ مكانا .

زمن الأسطورة / زمن التاريخ

التمثيل

إن ابتكار المخرج يمكنه أن يقيم العلاقات بين الأسطورة والتاريخ. يرجع الفضل لعبقرية جنيه، ولكنه يشكل صعوبة بالنسبة لمخرجه، ألا وهى إدخال عنصر الزمن فى الأسطورة فى الزمن التاريخى. قد يهشم التاريخ الأسطورة (البلكونة) ويعيد قيد الأسطورة فى التاريخ (البارفان- النيجر)، ومن هنا يكون التصادم بين بعدى الزمن. إن الحل المؤلف عندما يتم إخراج مسرحية لجنيه؛ هو مسرحة كل شئ بمعنى إلغاء الفترة الزمنية للوهم لصالح زمن العرض المسرحى، وقد حرص روجيه بلان ألا يقع فى ذلك الشئ السهل أثناء إخراجه "البارفان" .

ويجد كل مخرج علاقات بين زمنى الخيال. فبلانشون فى "أتالى" يفضل التاريخ المادى وعلى العكس من ذلك فهرمون فى "فيدرا" كان ينهى الأسطورة وهو يمنع بموت أريس سيطرة "تيزيه" لتحقيق أى مستقبل. وعند إخراج "البورجراف" عمل فثيتاز- سواء كان على صواب أو كان على خطأ - على استبعاد الزمن التاريخى لصالح الزمن الأسطورى .

وهناك مثال صارخ : كريجيكا فى " لورانزاسيو" كان يستعرض تتابع الفصول فى المسرحية بنفس مستوى الاستمرار بطرق مختلفة: الوجود الدائم لجميع الشخصيات على المسرح (يصير الزمن التاريخى هو الزمن السيكلوجى) ويعود الطاغية إلى الحياة

ويكمن تحت قدميه قاتل آخر، هو ذاته. كل شيء يؤدي إلى انكار الزمن التاريخي ويؤدي ذلك إلى غموض الموقف : وفي إطار آخر، فإن الشيء المتزامن يمكنه -على العكس- أن يظهر لنا التاريخ في العمل. في عدة مواقف قوية.

وداخل إطار الزمن الوهمي يمكن لشخصين أو لمجموعة من أشخاص ألا يكونوا متواجدين في نفس الوقت، وفي "الملك لير"، يجد الملك نفسه في البداية: وقد وجد مكانه في الزمن الأسطوري والعودة الدائمة للملك. وهذا ما نراه من خلال العمل المادي للرموز، والملابس والأشياء في مسرحية سترهملر. ويستطيع المخرج إبراز الأزمنة المختلفة لمختلف الشخصيات .



شكسبير الملك لير اخراج سترهملر مسرح بيكوكو ، ميكنو - باريس ١٩٧٥ العمي يصيب جلوستر
صورة سيميناعي

بناء الإسناد أو المرجع

تكمن هنا أهمية عمل الزمن المسرحي: يعتبر الخيال بناء الشخصيات والأحداث التي يسند إليها المخرج الفترة الزمنية. ويكون الإسناد بمثابة الهامش والإطار الخاص بالخيال.

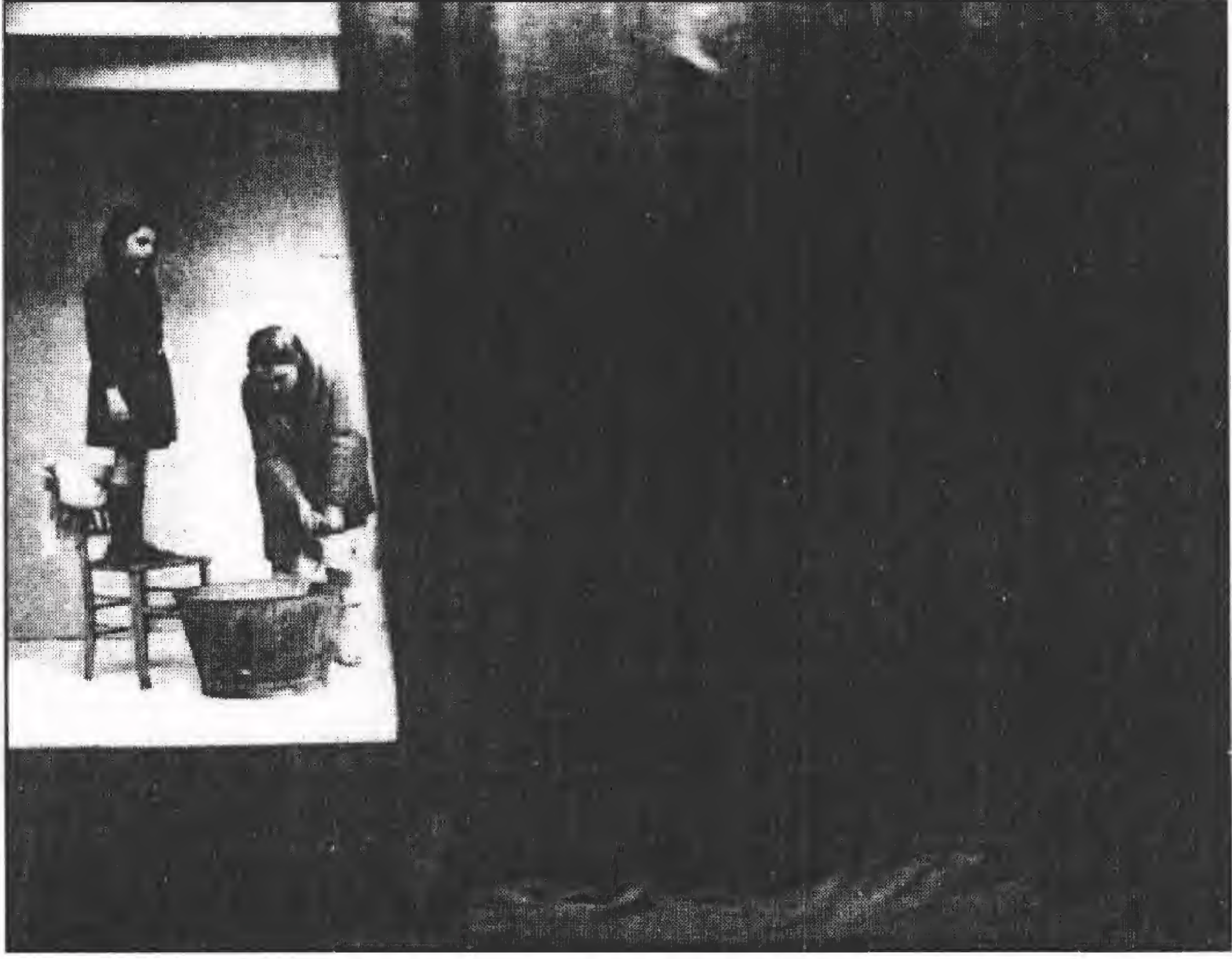
ونفهم من ذلك الدور أن الإسناد هو الذي يحدث تأثيراً للزمن الأسطوري أو الزمن التاريخي في المتفرج؛ ويمكننا أن نحول "الملك لير" إلى أسطورة خالدة للإفلاس المادي أو إلى رمز تاريخي في زماننا، ويتوقف ذلك على النموذج وعلى شكل الإسناد المختار.

وفي أغلب الأوقات يمكننا القول بأن الاسناد يكون متواجداً ويفرضه النص وإن كانت الأسطورة تحكى تاريخ يوليوس قيصر. فينبغي أن نأخذ في الاعتبار الإسناد الروماني.

ونجد حوار الشخصيات محفوراً في إطار لغوي ويأخذ الحوار معناه داخل ذلك الإطار ومن خلاله. إن العمل المسرحي هو الذي يصنع ذلك الموقف وعمل المخرج خاصة أن يصنع نصاً كاملاً ويعطى معنى للكلمات. إن ذلك النص وهمي، إنه الإطار الذي يتحدد الخيال بداخله.

نحن نعرف أن الخيال يقترح كوناً ممكناً يكون للنص معنى بداخله، ويكون الكون على اتصال بعالم الإسناد الخاص بالمخرج. ويشيد المخرج للكون الوهمي إطاراً مكانياً وزمانياً. إن صناعة ذلك النص ليست بسيطة. فالاختيار يفرض نفسه. ونحن نعرف كيف تتم الاختيارات المكانية.

إن الاختيار الزماني لا يكون فيه إجبار بالنسبة للإخراج بصفة عامة.



كرينز العمل المنزلي إخراج لاسال باريس ١٩٧٦ الإسناد إلي الحقيقة صورة : كلود بريكاج

الملاحظة السابقة: هناك فكرة وهمية مستمرة، ألا وهى عمل (صناعة النص الكامل) وذلك يعنى ارتباط الأسطورة بالواقع، والاستدعاء المسرحى لحقيقة اجتماعية وتاريخية وفى الواقع فإن الأشياء تكون أكثر تعقيداً. إن إظهار المسرح بهذه الصورة لا يؤدي بنا إلى الواقع ولكن إلى حوار حول الواقع، ولا يعود بنا إلى التاريخ ولكن إلى فكرة عن التاريخ. إن عرض مسرحية لراسين التى ترجع إلى القرن السابع عشر بفرنسا (بلانشون، جيلداس بورديه، فيتاز) لا يمكن إرجاع تلك المسرحية إلى القرن السابع عشر والملك لويس الرابع عشر، ولكن إلى خطاب عن القرن السابع عشر، إن ذلك يشرح أن الإسناد التاريخى لهؤلاء المخرجين لا يبقى كما هو. فهم يشيدون القرن السابع عشر وهم يصنعون حلقة اتصال بين مجتمع تجربتهم الخاصة والمجتمع الثقافى الذين يتمنون أن يكون قائماً بينهم وبين الجمهور .

إن المسرحية تخبرنا ليس فقط عن كيفية وجود العالم؛ ولكن كيف يكون العالم الذى نراه من خلالها. وعلى المتفرج أن يشيد- ولن يفعل أحد ذلك بدلاً عنه -الصلة بينه وبين الواقع وتجربته الذاتية، وتبنى المسرحية حتى تجنّب تلك المشقة أو أن تحول بينه وبين تلك العلاقة بالعالم: تلك هى المسرحية الهزلية. للتسلية أو على النقيض، ذلك الشكل المحدد للمسرح السياسى حيث يكون التقرير التاريخى الموجود منذ البداية يحول دون رجوع المتفرج إلى عالمه الخاص.

اختيار الإسناد أو المرجع

إسناد الرمز

يكثّر وجود مراكز الإسناد التى نرجع إليها للتأكد من نص خاص. وبالضرورة يكون أحد المراكز خاصاً بالنص المكتوب : تصعب "قراءة" نص لشكسبير إذا نسينا عالم شكسبير ويصبح ذلك صعباً ولكن ممكناً. والدليل على ذلك التصريحات العديدة للمخرجين، وهم يقسمون أنهم يتعاملون مع موليير أو شكسبير كأن كلا منهما "مؤلف

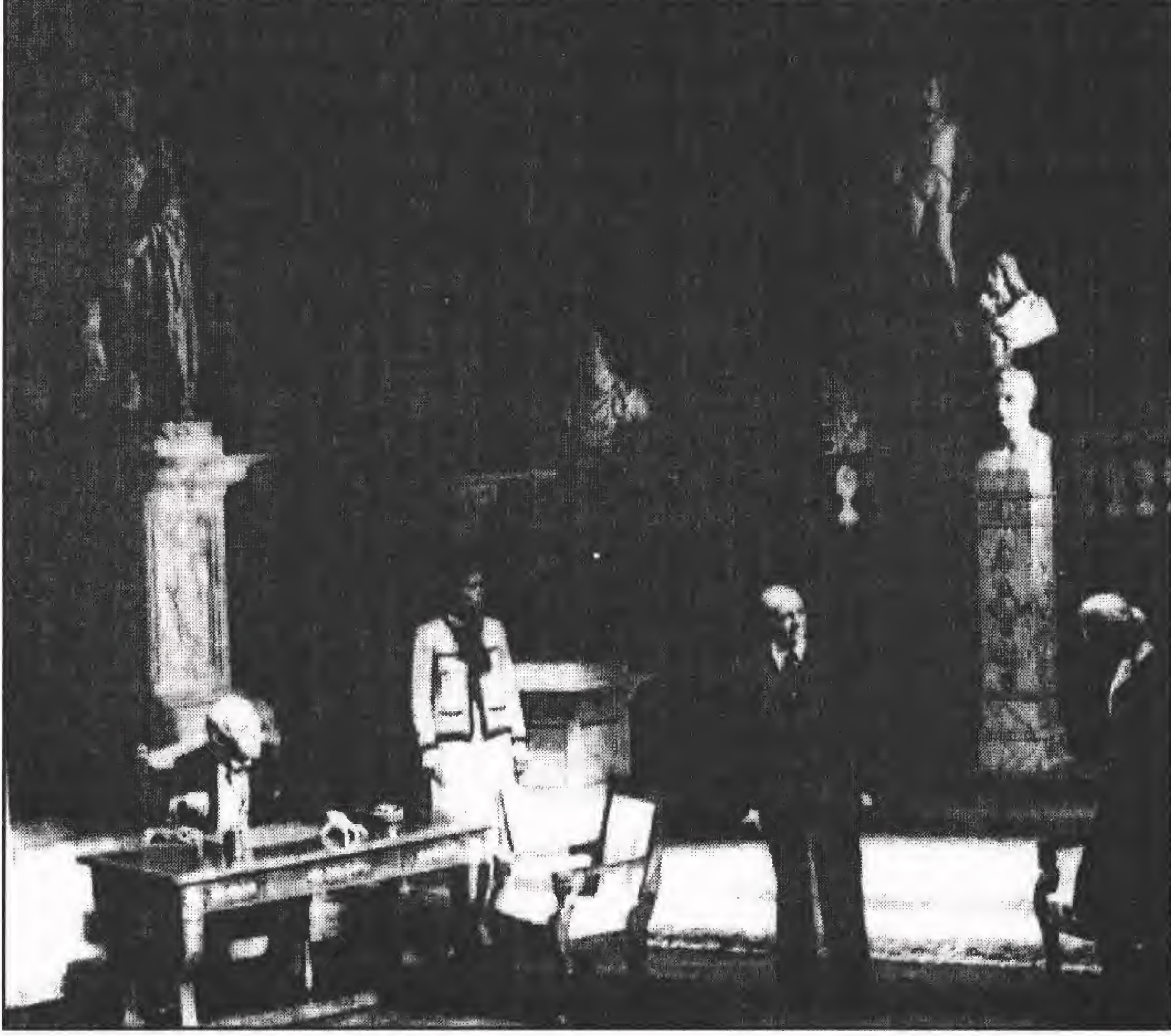
شباب يدخل مكاتبهم، ومن حسن الحظ فإن ذلك ليس حقيقة. وإذا حاولوا نسيان ما (١) استطاعوا معرفته من المفهوم الثقافي لراسين، فإنهم لا يستطيعون أن يعملوا على أن تكون الرؤية الثقافية غير موجودة داخل ثقافتهم أنفسهم. يمكنهم أن يرووا لنا أنهم يجهلون من هو راسين أو شكسبير أو هوجو. وتعرف ذلك ثقافتهم، إن الموضة، في (٢) الساعة الحالية هي ما يقبله معاصروننا ويطالبون به.

الإسناد الوهمي

غالباً ما يحدث في بعض الأحيان - وخاصة إذا تعلق الأمر بالوهم - أن يتمكن المخرج من أن يشيد كونا يرجعنا إلى الكون الوهمي المذكور سابقاً؛ ولناخذ مثلاً على ذلك كتاب فرنسا الكلاسيكيين، ليسوا هم فحسب، بل نجده في التراجميات "الرومانية" لشكسبير التي تفرض الاسناد التاريخي في الفترة التي ذكرناها من قبل. تلك كانت طريقة القرن التاسع عشر وجزء من القرن العشرين، مع اهتمام متفاوت بالديكور والملابس، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الإسناد مرشح ومصفى عن طريق المعرفة والثقافة من جانب المتخصص والجمهور، وتكون النتائج عكسية، إذ من الواضح أن القاعدة التاريخية - الاجتماعية لا يمكن أن تنتمي للفترة المشار إليها، فاليونان في عصر هوميروس أو روما القيصرية، ويمكن أن يكون هناك نوع من العلاقة الثلاثية بين زمن النص المكتوب الذي يتحدث عنه النص، وزمن الجمهور - المتلقى، تلك العلاقات الصعبة من الناحية الجدلية ويصمت التاريخ؛ ويدخل في إطار الأزلية: العودة اللانهائية للطبيعة البشرية.

(١) ذلك هو الحال بالنسبة للإخراج عند راسين : بلانشون ، فيتاز - بورديه .
(٢) إلى الحد الذي يجعل رانييل محيشي يجد أنه من الأفضل استخدام ترجمة قديمة لهاملت باللغة الفرنسية في القرن السادس عشر. محاولة جادة أرى أنها في نظري غير مستعملة بالقدر الكافي .

٢٦٣) إن الرجوع إلى عالم المتخصص والمتلقى شئ لا يمكن الرجوع عنه. وإنه لا يمكن لبعض الناس ألا يشيدوا بذلك الإسناد : إنهم جميعاً يفكرون وينظرون فيما يعرفونه عن العالم والماضى. وينبغى الإشارة إلى أنه من الخطورة أن نرجع النص إلى إسناد فى الحاضر .



كورناي ، أوثن ، اخراج ميكيل بريس ١٩٧٥ السيدات ذوات النفوذ يرتدين الكبيرات شكنيل
صوره نيكولا تريبت

فإن "تحديث" نصوص الماضي أو النصوص في الماضي بمعنى أن نعطي للعرض المسرحي نوعاً من "المجلة" الهزلية أو كأنها دعابة طالب ثانوي، فيما عدا بعض (١) الاستثناءات . وفي أغلب الأحيان، فإن الإسناد إلى الحاضر يكون قوياً إذا لم يفرضه المخرج ويتم ذلك سراً، ويظل ذلك الإسناد من صميم عمل المتفرج، إذا كان يرى في الخيال الماضي مجازاً لوضعه الحاضر.

المزيد من نظام المراجع

يحدث أحياناً أن تزدى الصعوبات في بناء الخيال بالمخرج إلى أن يكثر من اللجوء إلى المراجع، أو أن يعطي للخيال هامشاً أكبر، وقد يكون ذلك الهامش موجوداً في النص كما هو الحال في «دائرة الطبشير القوقازية». وأحياناً يكون ذلك الهامش خلقاً تعسفياً إلى حد ما من جانب المخرج الذي يريد أن يعطينا مقارنة تاريخية، مثلاً على ذلك "انطونيو" وكليوباترا لشكسبير التي أخرجها بلانشون وكأنها أخذ لمناظر فيلم "المشمال" هوليودي الذي يرجع إلى الثلاثينيات. وأحياناً لا يؤدي الإسناد التاريخي المعاصر دوره كهامش ولكن كحشو، ويكون متواجداً داخل السرد التاريخي، كذلك الأمر في "هاملت" التي أخرجها. مجيوش، أو كما هو الحال في "ماكبت" التي أخرجها محمد ألسوى حيث كانت الإشارة إلى هتلر واضحة. ونرى بوضوح ضرورة المراجع الإضافية، التي تريد إضفاء الصبغة السياسية على التاريخ، وهو أن نجعل

(١) لقد أعطينا من قبل مثلاً " لأوتون لكورنای ، التي أخرجها بيارميكيل ، وليسمح لنا أن نذكر أن" مسرحية أوتون في سنة ١٩٧٥ أصبحت كوميديا سياسية حيث يضحك المتفرجون طويلاً عندما يستمعون إلى الكلمات الطنانة التي تتقارب في معناها مع ماتطالعنا به في بعض الأحيان وسائل الاعلام، وأن عملية التحديث التاريخية كانت تجعلنا نتفاعل مع المشاكل السياسية في عصر كورنای .

معاصرنا يفهمون أن البطن التي خرج منها ذلك الوحش النجس مازالت قادرة على الانجاب. ويكون ذلك المجهود محفوفاً بالخطر عندما يتعارض بطريقة عكسية تماماً مع مراد المخرج.

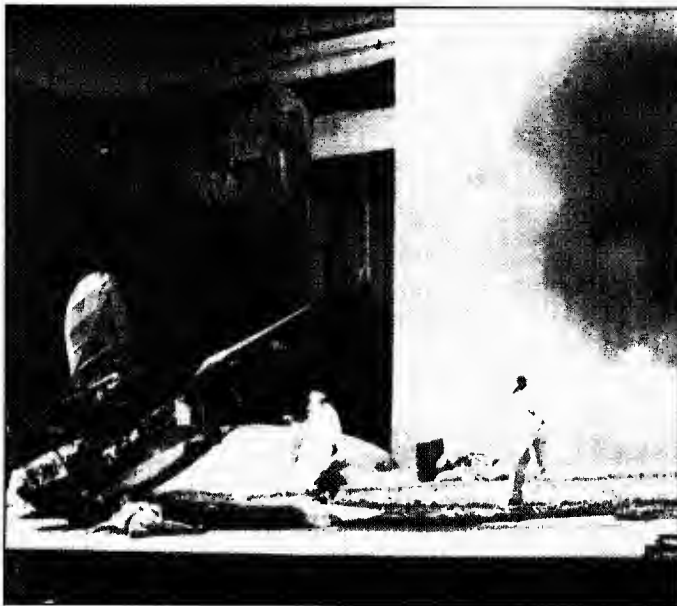
المرجع المتعدد

وعلى العكس من الأوهام العنيدة، فإن المرجع لا يكون واحداً. وفي إمكاننا أن نظن أن مخرجي القرن التاسع عشر يظنون أن المرجع إلى العصور القديمة التي كانوا يعدونها "لسينا" أو "فيدرا" كانت الشيء الوحيد الذي يمكن تصويره، لقد نسوا أن الوسائل المسرحية وصور العصور القديمة لا تتوافق مع العصور التاريخية القديمة، ولكن مع العصور القديمة التاريخية التي كانت في أذهان مواطنيهم، وأنه من هذا المنطلق كانت مسرحيتهم ترجع إلى عصر مواطنيهم وإلى العصور القديمة الأخرى. إن كل عمل الإخراج يركز على عملية التنسيق بين مختلف أنظمة المراجع مع تميز بعضها على الآخر.

إن العمل بالمراجع المتعددة لا يخلو من الصعوبات، إنه من الخطورة تكديس المراجع، إذ يمكن أن تصعب قراءتها، وأن ينتاب القلق المتفرج بالمزيد من الرموز التي تنتسب إلى أنظمة مراجع مختلفة. إن متفرج انطوان وكليوباترا (بلانشون) لا يدري إذا كان ما يشاهده هو التراجيدية التاريخية أو مناظر فيلم من هوليوود؛ ولم يكن للشخصيات كما هي العادة شخصيتان (شخصية الممثل وشخصية الكائن الوهمي) بل كانت لهم ثلاث: فانطوان كان انطوان، وممثل من هوليوود وروجييه بلانشون، كان المشهد العظيم لموت ابروس، وكان يجيد تمثيل ذلك الدور. كان المرجع التاريخي غير واضح. وكان من الصعب على المتفرج أن يصل بين زمن أغست وزمن شكسبير وزماننا نحن؛ وإذا أضفنا علاوة على ذلك فترة الثلاثينيات - عندئذ لانفهم بالتحديد ماذا يتم على الساحة (١). وكان الإخراج يستبعد بالضرورة أحد العناصر؛ وهو هنا شكسبير.

(١) ذلك الخطأ الذي لم يقع فيه بلانشون عندما أخرج " دندان " أو " ترتوف " أو " برنيس " .

وفى كل الأحوال، فإن تراكم عدد كبير من المراجع التاريخية يؤدى إلى أبدية التيمات، ذلك التخليد المقدس. إن ما نقرأه إذن هو المزيد من المراجع، والمزيد من العواطف .



شكسبير ، انطونيو وكليوباترا إخراج بلانشون باريس ١٩٧٩ صورة نيقولا ترييت

وفى المقابل، يظهر نوع آخر من المراجع، وهو عبارة عن صخر رضراض، كرمز للبلاغة وهو كناية أو مجاز يرجعان إلى عصر آخر، وإلى ثقافة أخرى.

إن نص شكسبير مثلاً هو الأغنى بالعناصر المرجعية التى ترجع إلى عهد اليزابث بالرغم من المظاهر مثلما نرى فى "بريتانكوس التى تحدثنا عن فرنسا فى القرن السابع عشر أكثر مما تحدثنا عن روما فى عصر القيصرية .

وسائل المرجع

إن من أكثر الأشياء أهمية هو اختيار العناصر التى تتيح للمتفرج أن يشيد هذا المرجع وأن يعرف أين هو .

توصف الطريقة الأولى بأنها مجازية. وهى تعمل على أن تشيد حول الخيال إطاراً يتناسب مع الصور الخاصة بالمستوى الثقافى للمتفرج ومنها: الثراء- العدد، العناصر التاريخية غير المنتظرة: الأشياء- الأثاث- الأزياء. نشاطات الماضى: إن داندان بلانشون تلك المسرحية كان لها إطار من الحقول والقرية فى القرن السابع عشر وقد نجحوا فى تقديم ذلك على خشبة المسرح. وعلى العكس فإننا نجد عند بلانشون أن كل ما هو اجتماعى منفصل تماماً عن كل ما ينتمى إلى الطبيعة. وتشكل المراجع التاريخية مجموعة مجازية من الأشياء الثقافية تلعب دوراً بارزاً. (١)

وهناك نظام آخر من المراجع المجازية تنتسب رموزها إلى الماضى: إن ما يراه المتفرج هو الرموز المجازية لهذا الماضى. وطبقاً للطريقة التقليدية فإن المسرحية التى تعرض عن طريق الديكور الأزياء ترينا الماضى وكأنه شئ متعذر تغييره مثل ندرة الأزياء؛ ورموز الماضى عند بلانشون. وهناك طريقة أخرى أكثر براعة وأكثر صعوبة، إنها المرجع المجازى برموزه التى ترجع إلى الماضى والتاريخ. إن فيتاز الذى يلجأ إلى المجاز - قد أصبح

(١) انظر كتاب ، « الأشياء » ص ١٤

أستاذاً فى تلك الرموز المعقدة التى تعتبر الماضى الكامل كأنه دمار- هو الذى يعتبر أعمال الماضى كأنها "هندسة معمارية محطمة". إن الديكور البومبى لموليير كان يعتبر (١) الروعة الكلاسيكية -مجازاً- كأنها متصدعة، مندثرة، إن ما نراه إذن هو الدمار الكامل ووجوده دائم فى عالمنا، إن الوجود الدائم للرمز الماضى يكون بمثابة حلقة اتصال ووسيط بين العناصر المتتالية للمسرحية، فهناك تناقض غريب، فرموز الماضى تحدثنا عن تسلسل المسرح.

ذاكرة الرمز :

نصل هنا إلى مظهر من مظاهر عمل المخرج، وسوف نجرى تحليلاً لغوياً محدداً لعرض مسرحى أو أكثر، أما بالنسبة للمتفرج فسوف نرى كيف تبرز المسرحية الرموز فى حجم تطورها اللغوى. إن ما يفعله المخرج هو أن يبرز للمتفرج ملاحظة لازدواج والتكرار (٢). يشيد المخرج مجموعات: أ- ب- ج لرموز من نفس مادة التعبير (أشياء - حركات أو أزياء) وينظم ظهورها فى المسرحية، ويتيح للمتفرج أن يفهم، إذ هو ينظر إلى الماضى معنى الرمز السابق.

وفى تتابع العلامات فى العرض المسرحى، يستطيع المتفرج أن يلاحظ ظهور الرموز من المجموعة أ كما يرى تتابع العلامات س و س١ و س٢

يستطيع المخرج أن يعمل فى :

أ) التتابع البسيط للرموز المتطابقة ، ولكن فى أوقات مختلفة وقد تحدث نوعاً من

(١) انطوان فيتاز: « النظرى والعمل فى المسرح » دياكتيل رقم ١٤ صيف ١٩٧٦. ص ٩

(٢) انظر تحت ، ص ٣٣

الكرب أو الضحك أو الكرب والضحك معاً (١)

ب) وفي تكرار الإشارات المتغيرة (أ، أ مكرر) وهي موجودة لإبلاغنا ليس فقط عن التكرار ولكن عن التغيير .

وعلينا أن نلاحظ أن التكرار البسيط لا يحدث فقط نوعاً من الإطناب بل أيضاً نوعاً من الازدواج المجازي . إن مجرد ظهور الرمز ثانية في نص مختلف -إذ إن الوقت قد مضى - يحدث نوعاً من تكثيف الرمز .

وفي حالة وجود رموز من مادة التعبير تكون مختلفة ، فإن المخرج يضع صلة زمنية للفكرة أو التيمة التي تظهر في صور مختلفة ، ويتضح ذلك في عدد " البورجراف "

(هوجو - فيتاز) ويكون المتفرج مدعواً لفهم المضمون المشترك للرموز المختلفة . ويكون كل رمز جديد بمثابة إرساء للمعنى .

المشاهد المتتالية

نصل هنا إلى أصعب مسألة بالنسبة للمخرج وهي لفظ المشاهد المتتالية وهو الذي يحدد وحدات حذرة بداخل المادة الزمنية . المشاهد المتتالية من أنماط مختلفة . المشاهد المتتالية الكبرى والوسطى والصغرى جداً . أما الأخيرة فيصعب تعريفها ويمكن أن توجز في شكل صورة أو تركيب تعبيرى داخل الجملة الفعلية .

(١) نستطيع في هذا العدد تحليل اللجوء إلى المشاهد المتتالية التي يعتمد عليها كانتور وخاصة في وايلو بول : إعادة العناصر المطابقة ، تلك العناصر التي تبعث البهجة والخوف في آن واحد .

ينبغي ألا يختلط علينا الأمر في مسألة الألفاظ الموجودة في النص والألفاظ الموجودة في نص آخر . قد يكون هناك تطابق ولكن في معظم الوقت لا يكون تطابقاً كاملاً وهناك مسألتان :

(١) تعريف المشاهد المتتالية ومن أى مستوى تكون

(٢) الصعوبة الخاصة بكل بناء أو تركيب ، وذلك أنها تتكون من رموز تختلف في زمانها : يمكننا أن نحجز زمنياً توظيف المساحة أو الصلات بين الشخصيات ولكننا نجد نفس الوحدات ، ومن هنا نجد نماذج تركيب مختلفة . ومن الواضح أن المشاهد المتتالية المكانية طويلة نسبياً ، بمعنى أن هناك متتالية طويلة (١)

المشاهد المتتالية الطويلة

نحن نسمى مشاهد متتالية طويلة كل مشاهد متتالية مسرحية حتى لو كانت قصيرة (إن المدة لا تغير من الأمر شيئاً) إذ إن قبلها وبعدها تتوقف الرموز كلية في وقت واحد .

(١) المراحل في أعمال موليير - فيثار كانت تنقسم بأن تكون النافذة مطلة على السجاد .

إن ذلك الصمت الذى يفصل ما بين المشاهد المتتالية قد يكون موجوداً بعض الشيء يمكن أن تكون استراحة حقيقية وأن تصنع قطعاً بالنسبة لزمن المتفرج : فالاستراحة التى تقطع -إلى جزئين أو إلى ثلاثة أجزاء- العرض المسرحى . يمكن أن نعلم بوجود مسرح الوهم ، وعلبة صور لا علاقة لها بزمن المتفرج ، وإذا كان العرض ذا طبيعة أخرى فإنه يستطيع أن يقول للمتفرج : احترس من الخيال وخذ الوقت للتفكير .

تختلف طبيعة القطع بين المتتاليات الطويلة مع كل درجاتها وبين هذه العودة إلى وقت آخر وهو وقت الاستراحة والتغيير البسيط فى الإضاءة مثلاً ، كإشارة إلى الصمت وبين هذين الطرفين نجد درجات متوسطة : إذ يجسد الستار القطع ما بين المسرح والصالة الستار العظيم للمسارح التقليدية ، أو نصف الستار الخفيف لمسرحيات (١) بريخت التى تشير فقط إلى صمت التفكير ويترك للمتفرج أن يتوقع ما يتم إعداده فى الخفاء بالنسبة للمسرح (٢) ويمكن شغل وقت الصمت بالنسبة للمتفرج بطرق مختلفة وذلك بين المشاهد المتتالية الكبيرة

(أ) إنه يرجع إلى زمنه " الاجتماعى " " كمواطن " كرجل خاص ويتحدث مع أناس يعرفهم فى الصالة ، حتى لو دار هذا الحديث عما رآه الآن ، طبقاً لطبيعة المسرحية من الناحية الاجتماعية ، فإن استخدام الزمن الوسيط يكون متمشياً مع المسرح .

(ب) إذا لم يغادر المتفرج مقعده ، يمكنه استخدام هذا الوقت فى التفكير فيما يشاهده ، ومن الطبيعى أن يفعل ذلك ، فهو يستمر فى رؤية المساحة المسرحية

(١) فلتر مثلاً الستار الأزرق الرقيق الأفقى فى العمل فى المنزل (كرواثر لارسال)

(٢) الستار التقليدى المصنوع من القטיפىة والذى يقطع المسرحية كحد المفصلة . إن الستائر الهفافة تعطى الشعور بالمسرح المستمر . ويظل الاستمرار متصلاً بين أعلى مكان فى المسرح وأسفله . ويدرك المتفرجون ما يتخذ من إجراءات بشأنهم .

حتى لو لم يكن مدركاً لموضوع المسرحية ، حتى إذا كان الحدث المسرحي متقطعاً ، إن اللون الأسود لا يسمح للمتفرج أن يغادر مكانه ، وتكون عادة المدة قصيرة ، ويظل الجمهور مشدوداً نحو الفراغ المسرحي الممتد أمامه .

ج) ويصفه خاصة ، يمكن أن تكون الاستراحة بالنسبة له مليئة بمشاهدة تغيير الديكور وأدوات المسرح ، وأن تتيح ذلك الجدل الوهمي الناجع حيث نرى أصل ما اتفق على تسميته المسرحي ، خاصة ما يحدث عادة في المسرحية المعاصرة . عندما يكون الممثلون أنفسهم يقومون بدور العمال المكلفين بفك وتركيب آليات المسرح (١)

إن بعض الإخراج المسرحي يؤكد على الاستمرارية الزمنية وتملؤها بالأحداث التي تجعل المتفرج يرى هذا الجزء من التاريخ الذي يخفيه النص ، فبدلاً من أن يحترم الزمن الذي يعتبر خارج المسرح التاريخي. فبلا نشون مثلاً يحشو الفراغات بما يناسبها من الحقيقة التاريخية المذكورة. وتكون الاستراحة بين المشاهد المتتالية الكبيرة وسيلة للتأريخ (٢)

٢٧٢) الاستراحات : النص والعرض

نرى كيف أن طبيعة الاستراحات ووظيفتها بين المشاهد المتتالية الكبيرة يمكن أن يعطى لمجموع العرض نصاً مختلفاً . مغايراً لمعنى النص ونحن نذكر هنا ما سبق أن ذكرناه عن نص المسرح وألفاظه " ويفترض أن الفعل هو الوحدة النسبية في الزمان والمكان وخاصة تطور المعطيات الموجودة منذ البداية (. .) أيا كان الفاصل الزمني بين الفصول . فإنه لن يكون هناك فصل في التسلسل المنطقي؛ خاصة أنه لن يدخل في الحسبان، وعلى العكس فإن فن المسرحية على شكل لوحات

(١) هناك مثالان : الرفيزرو (جوجول - فيتاز) حيث يحرك الممثلون الكراسي فايلوبول

(كانتور) حيث يلمس الممثلون الأشياء على المسرح .

(٢) لنضرب مثلاً: أعمال الحقول في جورج دندان والمتفرج المتتالية في الاستراحة في «أتالي»

يفترض استراحات زمنية تكون مليئة بالمعاني : يمر الوقت ، والأماكن ، وتتغير الشخصيات ويتضح ذلك فى اللوحة التالية إذ نرى اختلافات كبيرة (١)

إن الاستراحة العميقة لا تفصل بين الاستمرارية الزمنية والمنطقية لمسرحية ذات فصول ، ولكنها تحطم إيقاع اللوحات . ونرى أن سد الفجوة بين الفصول يؤدي بنا إلى تحويل فن المسرح الكلاسيكى إلى فن مسرحى غريب . إن تلك حالة عمل بلانشون (٢) وعلى العكس فإنه لكى يتسنى إيجاد استمرارية مصطنعة بين اللوحات لنص حديث مثلاً يمكن أن يؤدي إلى إيجاد التطور اللغوى وإلغاء عدم تكامل ما هو مشكوك فيه (٢) وما هو تاريخى ، وكذلك العمل على إقامة التطور اللغوى لتكملة الأحداث فهو العلاقة بين الحدث الوهمى والحدث المسرحى الذى يحدد نوعية اللفظ بالنسبة للمشاهد المتتاليه وهو (٤) عمل المخرج الذى يعاين الفرق بين الألفاظ الكبيرة فى النص وألفاظ العرض، إن هذا العمل وخياراته يعتمد على ما يريد المخرج قوله عن طريق المسرحية ويوضح ذلك بطريقة أخرى لكى يظهر أن ما هو أثرى فى " العرض الأول " لا يتيح لنا أن نجيب على النقاط والأسئلة التى يتناولها النص : إذ إن المرسل إليه كان فرداً آخر بطباع مختلفة وبذلك تتغير ظروف الإنتاج فى العرض .

(١) اقرأ المسرح ص ٢٢٩

(٢) بإدخال العناصر التاريخية

(٣) ذلك كان أحد عيوب الافراج عند فينافر « الأعمال والأيام » من تاليف فرانسيسون وكان يراعى وضع تسلسل زمنى صناعى بين اللوحات ويحاول توىضى ذلك عن طريق التغيير الصناعى للأماكن .

(٤) الاتصال من ناحية بالحدث الوهمى المسرحى ومن ناحية أخرى بالنص والمسرحية .

فى كل مرة يكون الاستمرار بين المشاهد المتتالية الكبيرة غير مرئى (المسافة - الشخصيات) يكون دور العرض هو أن يؤكد على المشاهد المتتالية الكبرى غير المتصلة، كاللوحات مثلاً الوحدة الكافية حتى لا يكون لدى المتفرج التصور بأنه فى مواجهة قصص مختلفة، إن تغيير الأماكن قد تعوضه مماثلة فى استخدام الأضواء وأسلوب الديكور والتغيير (١) ومضاعفة أعداد الشخصيات التى تعوضها العلاقات بين الأزياء والحركة وطريقة الحوار كما تقتضى الضرورة حضور الشخصيات الرموز . ومن هنا يأتى دور الإطناب الذى يعيد الوحدة بين المشاهد المتتالية الكبيرة المختلفة . وهناك طريقة خاصة للتوحيد الممكن وهى التكرار بمعنى تكرار ظهور نفس العناصر المرئية والسمعية : عودة الموسيقى ، إعادة ظهور الشخصيات الثانوية ولكنها معبرة ورمزية ، وأحياناً يكون إعادة ظهور أشخاص آخرين (٢) ، ولكن عودة نفس الممثلين فى أدوار مختلفة تسمح للمخرج أن يشيد من خلال المشاهد المتتالية الكبرى المختلفة مجموعة من الاشارات الموحدة ويمكننا أن ندرس من خلال العروض الكبرى التى تعمل بغير انتظام (بوب ويلسون، بعض العروض لبلانتشون مثل آرثرا داموف) كيف يمكن إعادة وحدة نسبية بين اللوحات عن طريق الإطناب والتكرار.

الْمَشَاهِدُ الْمُتتَالِيَةُ الْمُتَوَسُّطَةُ

وطبقاً للطريقة التقليدية. فالمشاهد المتتالية المتوسطة فى النص المسرحى عبارة عن المسرح بما يعنى، وطبقاً للمبادئ الثابتة للفن المسرحى الكلاسيكى فهى تكون على شكل أشخاص ، يكون ذلك التعريف غاية فى الوضوح فى مساحة النصوص

(١) نقرأ فى هذا الشأن ماجاء فى تحليل سالومون ماركوس « استراتيجيات الأشخاص فى الدراما » دار النشر كوميلكس ١٩٧٥ .

(٢) بالنسبة للإطناب فى المسرح قراءة ماكتبه السيد كورفان وكل ماكتبه عن التعليم .

الكلاسيكية ثم يصير ذلك التعريف مشكوكاً فيه فى جميع النصوص غير الكلاسيكية. إذ كيف نقسم فى أشكال خارجية ثابتة تلك النخبة من المشاهير التى تتكون منها لوحات شكسبير ذات الأشخاص الكثيرة أو شخصيات الفن المسرحى الرومانسى إن لم نكن نعلم إذا كان ذلك الشخص أو مجموعة الشخصيات تعمل كشاهد أول . أما بالنسبة للعروض الحديثة فهى لا يمكن الاعتماد عليها . وفى مسرحية فيدرا لراسين - فيتاز فالملك تيزيه يحوم حول الشخصيات ولا يعرف ماذا يفعل ، فهل هو يشكل جزءاً من هيئة شخصيات المسرح، وفى آرلكان خادم السيدين (جولدونى - سترهله) كل الشخصيات تكون موجودة على المسرح، وإن لم يحن دورهم فى التمثيل بعد ، هل ينبغى أن ندرجهم فى الحسبان أم لا؛ إن " هاملت " لليوبيموف تعتمد على أن يكون لتلك المسرحية مشاهدوها ومستمعوها. يمكننا ضرب الأمثلة إلى ما لا نهاية فى إطار العروض المسرحية الحديثة . فمنذ اللحظة التى تكون للشخصيات على المسرح قوانين مختلفة ونسبة حضور قد تزيد أو قد تقل ، ماذا يمكننا أن نفعل بمبدأ أشكال الممثلين؟ إن المدرسة الرومانية (ماركوس ، دينو) تلجأ إلى التفرقة بين الأشخاص المتحدثين وغيرهم ويعد ذلك تبسيطاً: فما العمل تجاه الشخصيات الصامتة التى لها دور جسمانى ، وحركة، نستطيع أن نقول: إنه فى حالات كثيرة تظل مسألة مظهر الشخصيات - كعنصر لتعريف المشاهد المتتالية المتوسطة - لها قيمتها.

مشاهد متتالية متوسطة وأعلام

يعرف ماركوس المسرح بأنه مقطع لفظى درامى استعارة تستند إلى استعارة أخرى وهى التى تجعل من الشخصية صوتاً. إن مظهر الشخصية يشكل " البادئة الدرامية " وتكون هى نفسها مجزأة إلى مقاطع لفظية عموماً بالنسبة لفكرة سوسور الذى يضع الحد بين مقطعى لفظين فى النقطة التى تبدأ منها الحركة الجديدة الفاتحة للألفاظ (١)

(١) س. ماركوس . سبق الإشارة إليه ص ٧٦ - ٧٧

ويعطى ماركوس التعريف التالى: يبدأ المقطع اللفظى الدرامى فى اللحظة التى تكون كمية المعلومات الناجمة عن المسرح فى ازدياد مستمر . ولنمر على المجاز الصوتى ، ولكن فكرة أن المشاهد المتتالية المتوسطة يمكن تعريفها بأنها تفتح عندما تتزايد كمية المعلومات التى يتلقاها المتفرج، تلك فكرة رائعة . رائعة فى نطاق أنها تتمكن من تعريف المسرح بطريقة دقيقة : وكذلك يمكننا أن نبحث فى النص عن ألفاظ (١) محددة بواسطة إجراءات دقيقة، ويمكننا إذن أن نقول إن المشاهد المتتالية المتوسطة فى العرض تفتح عندما يتلقى المتفرج نبأ هاماً؛ ويتضمن ذلك التعريف، نفس التعريف الكلاسيكى للمسرح (عندما يرى المتفرج أحد الشخصيات يأتى أو ينصرف فهو يتلقى معلومة)، وتكون شاملة. وتكون المشاهد المتتالية قصيرة جداً فى حالة أن حامل رسالة يلقي نبأ فى جملة واحدة قصيرة، فيمكن تكوين مشاهد متتالية متوسطة. إن الفصل من المسرحية فى المعنى التقليدى للكلمة يمكن أن يحتوى على عدة " مقاطع لفظية درامية" أو مشاهد متتاليات متوسطة) : فى مأدبة ماكبث، عندما ينهض ماكبث ويعلن أنه يرى شبح بانكو، فهو يشكل مجموعة مشاهد؛ وبالنسبة للمتفرج فتلك المعلومة تخلق وضعاً جديداً، إن مسرحية الملك لير التى تظهر لحظة استيقاظ لير تشتمل على مجموعتى مشاهد: قبل يقظة الملك وبعدها. ونرى كيف أن إيقاع ذلك المشهد يتمشى مع إيقاع حركتى صعود وهبوط (أو على العكس) لمجموعات المتفرج التى تشكلها.

وإذا لم نأخذ النص فحسب فى الاعتبار بل العرض أيضاً؛ يستطيع المخرج أن يجمع عدة "مشاهد" أو عدة مجموعات مشاهد، أو على العكس أن يقسم مجموعة المشاهد المتوسطة إلى مجموعات مشاهد أو أكثر، أو بعبارة أخرى يمكنه أن يتلفظ بوضوح أكثر مما نتوقع من النص، ينبغى علينا أن نذكر فكرة أخرى هى العمل المسرحى، فإلى جانب النص المقطع الذى يستند على أساس الشخصيات وحوارهم؛ يستطيع المخرج

(١) انظر ماكتب فيما بعد « المتفرج المتتالية المتناهية فى الصفحة ٢٢

أن يقيم سلسلة من مجموعات المشاهد المسرحية وهي تتوازي مع المشاهد المتتالية الموجودة بالنص أو الموجودة بداخلها.
لنضرب مثلاً على ذلك الجزء الأول من الفصل الثاني من مسرحية دون جوان (موليير - فيتاز) إذ تقوم على سلسلة من المشاهد المسرحية يكون موضوعها هو سجانرال الطبيب .

المشاهد المتتالية المتناهية في الصغر :

تفترض مجموعة الألفاظ المسرحية العلاقة الوطيدة والمحددة بين النص والعرض (سواء كان النص الخاص بالمرسل أو الخاص بالمرحج أو أياً كان) إن العمل القاطع للمخرج - ولذلك فقد قلنا عنه من قبل إنه سيد الزمن - هو أن يشيد - (١) بالنسبة للألفاظ الموجودة بالنص - ألفاظاً مسرحية، ولكننا عرفنا من قبل أن النص المسرحي يصعب تحليله إلى مجموعات المشاهد المتناهية في الصغر. وتتكاثر الرموز من العرض المسرحي (٢) وتنتمي إلى قنوات مختلفة، وتكون كل مجموعة منها أنظمة مختلفة من المشاهد المتتالية . وإذا أردنا أن يكون العرض مفهوماً فينبغي أن تكون ألفاظه واضحة حتى إن اختلطت عدة طرق لفظية . إن عمل المشاهد المتتالية الصغيرة يكون قاطعاً لفهم العرض .

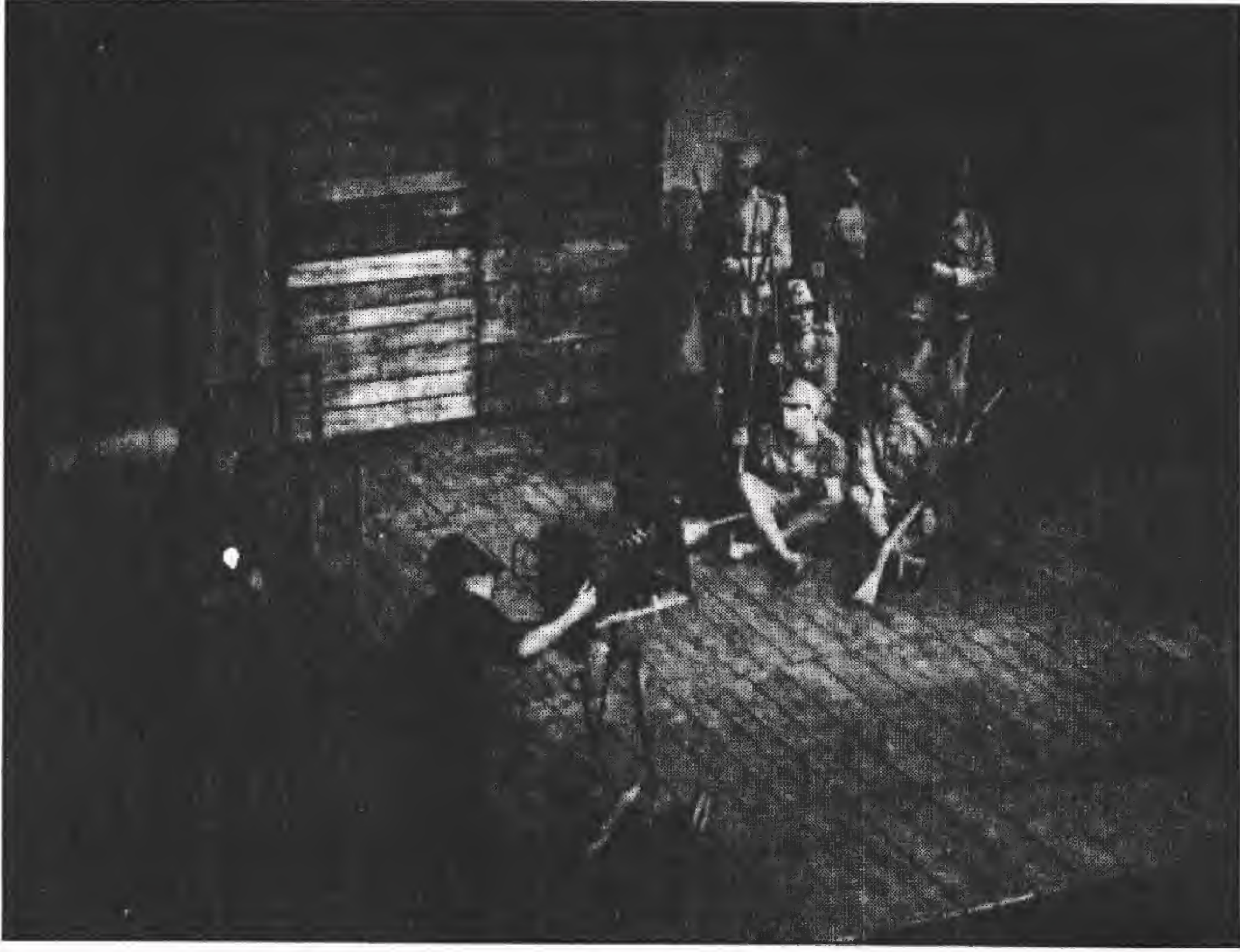
مشاهد متتاليات صغيرة شفوية :

نعلم (٣) جميعاً أن هناك عدة طرق لتقسيم ديالوج في المسرح سنذكرها هنا (أ) يقطع التحليل التقليدي الديالوج بالنسبة للمحتوى، إن طريقة التقسيم تلك إذا قدمت على المسرح فلها بعض المساويء. إذ تؤدي إلى اللغو.
(ب) تقطع المتتالية المتوسطة طبقاً للتبادل الشفهي ولطريقة التبادل : المقاطع الطويلة في المسرحية أو التبادلات السريعة ، ولكن من مساويء تلك الطريقة أنه لا يمكن تطبيقها إلا في حالة التبادلات الشفهية من الطراز الكلاسيكي، فلا يمكن لأي تطابق شفهي أن يبرر تلك الطريقة.

(١) ذلك العمل يقوم به " كاتب الدراما " قارئ النص .

(٢) قراءة ماكتبه ألسندرو سرييري .

(٣) مراجعة " اقرأ المسرح " ص ٢٣٥ - ٢٤٥ .



ت كننور فيلويول باريس ١٩٨٠ شاعريه المخرج : الموت توصوير ف. ماي

ج) يمكننا أن نحلل النص الذي يكون على شكل ديالوج على أساس وظائف الكلام (١) فكل مشاهد متتالية صغيرة ، طبقاً لطريقة التقسيم هذه، تتوافق مع إحدى وظائف الحوار لبعض الشخصيات ووفق الإجابة التي تتلقاها، ومثال على ذلك إحدى الشخصيات ترجو شخصية أخرى وتلك الأخيرة تجيب بالنفي، ويمكن أن تكون وظيفة ذلك الخطاب واضحة، إن العمل الأساسي للمحلل هو أن يكشف عن الوظيفة الرئيسية وأن يجعل منها نواة للمشاهد المتتالية الصغيرة، وتكون تلك المشاهد المتتالية الصغيرة متكررة، وتجسد مكانها في المشاهد المتتالية المتوسطة عن طريق التكرار (٢) .

المشاهد المتتالية المسرحية المتناهية في الصغر

يمكن أن تتم برمجة المشاهد المتتالية في النص، ويمكن للمسرحيات أن تتنبأ بالألفاظ في المسرحية على شكل المشاهد المتتاليات الصغيرة، ويمكن لتلك الألفاظ أن تتوافق أو تتنافر مع ألفاظ الحوار، فالعناصر المسرحية التي تشكل بناء المشاهد المتتالية تكون عديدة وتعمل على إنهاض العرض وكل ما يعلى من شأن عمل الممثل:

- الحركة التلقائية أو صلة الحركات بعضها ببعض.

- الإيماء وحركة الوجه .

- الأداء الصوتي للكلمة ، وتقوم المشاهد المتتالية المتناهية في الصغر على انتقال الممثل من الحديث إلى الصراخ أو إلى الغناء .

- شغل المساحة : إن تنقل الممثل في المساحة ، واستثماره لتلك المساحة أو تلك المساحة مما يشير إلى مشاهد متتالية صغيرة: وهكذا في دونجوان

(١) مراجعة " اقرأ المسرح " ص ٢٦٨ .

(٢) هكذا إعادة المصطلحات الشهيرة عند موليير أمثال التساؤل " وترتوف " .

(موليير - بلانشون) إن وجود سجانارال وسط الجمهور فى الفصل الثالث فى اللحظة التى يسأل فيها أستاذه، إن ذلك يحتم مشاهد متتالية صغيرة تلقائياً (١) ج) إن كل ما يتعلق بعمل المخرج من تغيير فى المساحة (تغيير أماكن الأشياء)، التغيير فى الإضاءة وفى الأصوات والموسيقى .

إن ذلك التعداد البسيط، أبعد ما يكون إلى الكمال، يشير إلى صعوبة المسألة فى تقسيم المشاهد المتتالية الصغيرة، حيث لا يكون على خشبة المسرح ممثل واحد، ويكون ذلك من الأهمية ليكون عمله قاطعاً للألفاظ المسرحية .

من أجل مشاهد متتالية شعرية ضئيلة

إذا أخذنا فى الاعتبار وعلى الاتساع امكانيات التقطيع المسرحى والشفوى لكل عرض؛ لوصلنا إلى التشعيت وإلى تفتيت الحدث المسرحى لذرات، وفى الواقع يمكننا أن نضع نموذجين حقيقيين أيا كانت طريقة العرض .

(أ) إذا كانت للعرض بعض القوة المسرحية؛ فإنه نادراً ما يكتفى بطريقة واحدة للتقسيم .

(ب) حتى تتسنى قراءة العرض المسرحى ، فلا يجب أن تتعدد طرق التقسيم فى لحظة معينة من لحظات العرض ، حتى إذا استخدمت ذلك التقسيم بوفرة من خلال العرض المسرحى .

(١) إن تلك المتفرج المتتالية تخبرنا فجأة عن تغيير فى مكان دون جوان الذى كان سيداً ثم أصبح متهماً .

(٢) " إقرأ المسرح " ص ٢٣٦ ، ومن هنا يمكننا أن نقوم بتحليل طوال العرض المسرحى لموليير - فيتاز .

ونقول بالنسبة للنقطة الأولى أن العمل بالعرض المسرحى نفسه يطابق بين شبكات النصوص والشبكات السمعية والبصرية وإذا كانت الوحدات الضئيلة لتلك المجموعات تتلاصق فيكون لدينا شعور مرير باللفو .

وبالنسبة للنقطة الثانية ، يتركز انتباه المتفرج حول مجموعة من الإشارات فهو يستمع مثلاً إلى ذلك المقطع الطويل من المسرحية ، ويسمع معانى الكلمات وأسلوب الممثل ويرى الإيماء والحركة ويمكنه أن يدمج كل تلك الإشارات ويكون -بالنسبة له- من الصعب أن يقوم بتغييرات يمكنها أن تشكل وحدات منفصلة، على أربع جداول فى آن واحد وفى المقابل فإنه سيرى بوضوح الوحدة المعبرة فى الإيماء، بينما يكون الخطاب مفصلاً فى حركات جسدية مختلفة؛ لا يتغير الشعور الذى يعبر عنه الصوت.

وفى لحظة أخرى من العرض المسرحى فإن التباين يتم بين وحدات مسرحية ووحدات^(١) شفوية. وهكذا نجد أن المخرج يخلق الشعرية الخاصة بذلك المشهد أو المشهد الآخر . ومن الأشياء التى تسر فى المسرح أن الإحساس الفورى بالوحدات التى تنتمى إلى جداول مختلفة وأزمنه وإيقاعات قد أنشأها المخرج والتى تعرفنا بأن المسرح هو الصلة الفنية التى تربطنا بالعالم .

(١) ذلك ما نراه واضحاً ما خلال عمل كانتور (وإيلوبول) الذى يقف على المسرح ويقوم بدور المايسترو .

الفصل السادس

المخرج وعرضه المسرحي

سيد الزمان

لا ننسى أننا رأينا أن المخرج هو سيد الزمان، وهو مؤسس الزمان الآخر، وهو مضطر إلى أن يتغيب عنه. ومع مرور الوقت. فنحن نعلم أنه يقوم بدور ثلاثي وهو يشير إلى

- المرجع التاريخي

- الإيقاع

- التقسيم

فهو يعمل في الوقت الوهمي والزمن الحقيقي للعرض، وسوف نرى أنه الآن سيد عمله. يخترع الإشارات الخاصة بالعرض وينسق بين الرموز، وعليه أولاً أن يصنع برنامج (١) الرموز، وعليه أن يتلاعب بتلك الرموز التي تزدهر في أيدي الممثلين وعلى شفاههم، عليه أن يكون الحكم في كل لحظة من لحظات العمل، وعليه أن يختفي في النهاية في اللحظة التي تشهد الانتصار.

مراحل العمل

إن إعادة تشكيل مراحل العمل بالنسبة للمخرج لا تتطلب أن نتخيل فقط التطور اللغوي لنشاطه، ولكن تحليل السياق المنطقي، فالنشاط الملموس والتسوية المفتوحة طبقاً للتقدم، متوقعان إلى حد ما بالنسبة لإعادة.

(١) لا يتبع نظام التسلسل التاريخي بل المنطقي.

لن نتحدث طويلاً عن صناعة النص فسواء اختاره المخرج من مخزون الأعمال الموجودة ، أو أن يكون هو نفسه كاتب للنص الموجود من قبل ، أو قد يكون الممتهنون الآخرون قد ساعدوه في صناعة النص ، فإن نقطة البداية بالنسبة للمخرج هو ذلك النص (١). فمنذ اللحظة التي يكون فيها المخرج في مواجهة هذا النص ، يبدأ عمله الفعلي (٢). ويتم هذا العمل في اتجاهين مختلفين متقاطعين قراءة النص أولاً ثم -وفي نفس الوقت - الأخذ في الاعتبار بالكون الملموس للمسرح؛ ليس فقط بمكوناته المادية ولكن بقراراته الاجتماعية والثقافية . بما في ذلك الجمهور الذي يحتمل وجوده فليده بناء النص من جهة ومن جهة أخرى الأدوات والمسرح والممثل والشركاء بالتوصية. ومبلغ من المال وجمهور متوقع .

الكون في النص

لا يجزئ أحد على أن يقول أن المخرج يتعرف على كون النص ، فهو يشيد الأسطورة مرة أخرى ويجمع حولها عناصر النص (الزمن والمساحة) وعليه أن يدخل ذلك في الحساب (٣) وهو يشيد كذلك كوناً وهمياً، ولنتحدث بطريقة أكثر فظاظة ، فهو يروى لنفسه قصة تكون قريبة جداً من النص . ذلك البناء « المثالي » ربما يكون من المستحيل إذا لم يدخل في الحساب الوهمي للكون الخاص بالنص المكتوب .

(١) لا يستبعد أن النص T يتم إعداده أو استبعاده من خلال العمل .

(٢) يكون العمل قد بدأ من قبل . عندما يتقابل الفنان مع المادة .

(٣) حول هذا الموضوع الرجوع إلى " اقرأ المسرح " .

وفى الواقع ، إن مايشيده المخرج لعمله الخاص ، هو ذلك الكون الوهمى الذى يتصوره. إن مايشيده فانسان بالنسبة للميزنتروب ، ليس الميزوننتروب لموليير ولكن الصورة التى يريدنا فانسان من قصة الميزوننتروب . ونحن نذكر عن قصد الإخراج الأكثر شفافية والأكثر « وفاء » ، إذا جاز لنا ذلك التعبير .

ويكون الأمر أكثر وضوحاً بالنسبة للمخرجين الذين يكون عالمهم الوهمى ذو أبعاد أخرى ظاهرة بالنسبة لعالم النص، ولا يتطلب الأمر أن نواجه بناء خيالنا بمعطيات النص ولكن بنائين خياليين كل منهما من عمل المخرج .

عالم المرجع

من هنا جاء الطابع التاريخى للبناء المسرحى واستحالة قراءة متجردة من الماديات (١) الوهمى يكون على اتصال أو يكون مطوياً فى عالم المرجع الخاص بالمخرج

ولا يجوز ألا يفكر المخرج فى الجمهور المتلقى عند القراءة للوهلة الأولى. وهنا أيضاً وفى قراءة المخرج لنص يقوم بإعداده للعرض يمكنه أن يلغى أو يعمق الفارق المحتمل بين كونه الخاص وكون المتفرج : فيمكنه أن يقرر التعدى على كون (٢) المتفرج وأن يفرض عليه كونه الخاص ، أو على العكس من ذلك فعليه أن يبذل قصارى جهده ليجعل من القصة الصورة المطمئنة لعالم المتفرج .

(١) يمكننا عمل تحليل مماثل مع مراعاة الكون المثالى للمتفرج والمخرج .

(٢) ولا يعتبر الكون الخاص بالمتفرج كأحد المعطيات ، بل هو الكون الذى يشاهده المتفرج وكما يتخيل المخرج .

يشيد المخرجُ النصَّ بواسطة عناصر العالم كما يتصورها هو، إذ يقيم النص الوهمي بواسطة صور إيمائية قد تكون أحياناً سابقة التشييد . وكذلك فإن دون جوان (بلانشون) يركز كلية على صور مسبقة : راهبات بور رويال ، كما يقدمها فيليب دى شامبانى، فالرسم الغريب ، والقتلة الذين يرافقون إخوة الفير هم خليط بين صورتين ثقافيتين: الجنود المرتزقة فى العهد البائد ولصوص شيكاغو .

ومن خلال تلك العناصر السابقة التشييد التى لا تشترط على العرض المسرحى فقط ولكن على الكون الممثل للمسرح؛ تبرز جميع الصور الجسدية التى تصدر عن الكون الخاص بالمسرح من كل تلك العروض السابقة والتى يمكن أن تصور بداخل العرض . ويكون العالم الوهمى الذى يشيده المخرج مكوناً من أجزاء من « الحقيقة » وهى تلك المراجع للعالم المادى للعروض الأخرى، سواء أكانت تنتمى الى الماضى أو إلى المضارع الفورى، سواء أكانت تنتمى إلى عمل الآخرين أو إلى عمله الخاص .

وحتى لا نقول شيئاً عن الموضة الحالية الخاصة بإدخال بعض العبارات المقتبسة من أعمال أدبية أخرى : فإن هاملت التى أخرجها مجيشى أو الرأس الذهبى (كلوديل) كذلك كانت تزخر باقتباسات مختلفة .

إن الصور الإيمائية " للواقع " التى يستخدمها المخرج لعرضه المسرحى (بالمعنى المزدوج للكلمة) تكون فى معظم الوقت صوراً متعلقة بالزراعة . ولا يتعلق ذلك فقط بالعرض المسرحى المعاصر ، ولكن ذلك أصبح أكثر وضوحاً فى أيامنا ، فنحن مغمورون بسيل من الصور الثقافية ، ويمكن أن يلحظ المتفرج فى العرض المسرحى الصور الثقافية السابقة التى يعرفها .

التفاوت

إن عمل المخرج ، وقدر الحرية التي يتمتع بها ، هو أن يشيد ويراقب الفارق بين الكون الوهمي للنص (كما يراه) وكونه الوهمي الخاص وبين الكون الثقافي للمرجع الخاص بالمتفرج وعالمه الخاص وبين الكون الإيديولوجي للمتفرج وكونه الإيديولوجي الخاص .

لأنه من الضرورة

أ) أن تلك الصلة هي دائماً صلة جدلية، وبناءً يكون في قاعدته تبادل، ولا يستطيع المخرج أن يشيد أي عالم خيالي انطلاقاً من نص معين ولا أن يفرض أي صور كانت على أي متفرج وإلا ففي الحالة الأولى فإن تنافر العوالم الخيالية سيعمل على تفتيت العرض (رأينا أمثلة كثيرة على ذلك)، وسيكون العالم المقدم خالياً من كل معنى ، وفي الحالة الثانية فإن تقديم صور بلا مراجع ثقافية بالنسبة للمتفرج ستركه في حالة من الاضطراب، ينطبق ذلك أحياناً على عروض جديدة قد تحدث دويًا هائلاً، ويكون دورها إطلاع المتفرج على مستقبل المسرح . وسوف تكون فيما بعد المرجع الرئيسي في نجاحات جديدة.

ب) أما بالنسبة للصلة الإيديولوجية فإنها تكون أكثر تعقيداً . ولا يمكن أن نعتبر أن الجمهور سيكون من نوعية واحدة . إن التفاوت الاجتماعي ، ووجود أفق إيديولوجي مختلف ومتنافر؛ يجعل تلك الصلة مشكوكاً في مصداقيتها . يؤكد بريخت أن المسرح الأسطوري يجب أن يجعل الجمهور ينقسم ، أو بعبارة أخرى أن ذلك التفاوت يعمل في صلة جدلية مع التفاوت الموجود من قبل . ويمكننا في الواقع أن نفرق بين العروض المسرحية التي تعمق هذا التفاوت وبين التي لا تكتفي فقط أن تقدم لجمهورها العادي الكون الإيديولوجي الذي يكون أكثر تقارباً منها ولكنها تنفي تلك القسمة في إطار لمجموعة المتفرجين أو تمتصها بكل الوسائل .



نوتردام لفيفور هوجو إخراج : روبرت هزين قصر الرياضة باريس ١٩٧٩
نموذج مصغي للكاتدرائية
تصوير برنارد

هناك سؤال يطرح بالنسبة للمخرج ، سؤال لا تكفى إجاباته مهما كانت صريحة لإلقاء الضوء على ذلك السؤال . ويمكننا فقط أن نستنتج ذلك من العروض نفسها .

ما هى نقطة البداية بالنسبة للمخرج ؟ عندما أختار (أو حتى يختار) التيمة الخاصة به أو بالنسبة لنصه، مم ينطلق ؟

(أ) يمكن أن ينطلق من نص، وخاصة ما فى هذا النص من فكرة (فلسفية سياسية -الخ) يدلل عليها، وليس فقط أن نقطة البداية التصورية لا بد أن تصل بالضرورة إلى عرض مسرحى جدلى بل إن نقطة البداية تكون بالضرورة "خيالية" لبلاشون تتفجر لتوها إلى لوحات ذات غنى خيالى مرئى وهى تعمل على تجميع كافة النظريات الممكنة

(ب) يمكن أن تكون نقطة البداية ممتدة فى الزمان المسرحى ويمكن أن تكون اللوحة مرئية لذاتها، وهكذا فإن المسرح الشعبى لسافارى أو لروبير حسين ينطلق من استثمار للعرض المسرحى فى المكان (فكتدرائية نوتردام ومدينة تلتهب) وتتركز المصلحة على بناء الحيلة المسرحية .

(ج) هناك موضع للاستماع للصوت الموجود بالنص يبدو أنه نقطة انطلاق للمخرجين الذين يختلفون عن فيتاز ولاسال وسترهلر ويتركز العمل فى أن تتحول الكلمات التى لا ينطق بها إلى حركات جسدية .

(د) يمكن أن تكون حركة الأجسام -الخاصة بالممثل- النقطة المبدئية لعمل المخرجين (١) مثل جروتوفسكى

(١) إن البحث الذى نقوم به فى هذا الشأن لم يكتمل بعد. وينبغى أن نتحلى بالرفق الطويل من أجل ذلك .

من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص أن المخرج هو أولاً : صانع البروجرام

إن (١) ما يشيده بواسطة العناصر الموجودة بالنص خيالي، إن هذا البرنامج يكون محدداً واضحاً كما نظن . طبقاً لنوعية عمل المخرج . إن من أهم خصائصه على عكس البرامج الفنية الأخرى ، هي أن يضع في الاعتبار عمليات فنية قد لا ينفذها المؤلف ذاته (٢) . وعليه أن يختار أولاً منفذ البرنامج وخاصة مصور المتفرج والممثل، إن هذا الاختيار يستند إلى ما هو اتفاقى واقتصادى : فذلك الممثل ليس لديه وقت، وذلك المصور للمتفرج يتقاضى أجراً مرتفعاً. لا تسمح الميزانية بتعدد الشخصيات . ينبغى إذن استخدام العرائس الماريونيت أو أن يلعب نفس الممثل عدة أدوار. إن اختيار نقطة الانطلاق يندمج فى البرنامج ويعتبر بداية تحقيقه. وفى بعض الأحيان -وليس فى أقلها- يكون الاختيار محدوداً ومشروطاً ونستطيع إن نقول أن أصحاب المهنة لا يندمجون فى البرنامج ولكنهم جزء منه منذ البداية .

الرأي

يمكننا أن نعتبر "التكرار" كأنه تقارب متكرر فى تنفيذ البرنامج ، وتلك نظرة سطحية إذ لم ينته البرنامج صبيحة الإعادة الأولى، ولا ينبغى أن نفكر فى أن البرنامج هو البناء البسيط للخيال. إن ما نحن بصدده -والذى يشغل المخرج- هو إقامة برنامج

(١) إن ما نطلق عليه خيال المتفرج ، هو الصلة بين مختلف الأكوان الخاصة بالمراجع والخيال .

(٢) عندما يكون المخرج ممثلاً ، فهو يكون منقسماً ، ويصبح شخصاً آخر هو الذى يقيم العمل .

يشتمل فى آن واحد على الخيال وعناصر النجاح . وانطلاقاً من هذا فإن الدور الرئيسى للمخرج لا يقتصر فقط على إصدار الأوامر بل على تأمين حركة الذهاب والإياب داخل البرنامج (١) بين الخيال والنجاح . وهو مضطر أن يدرس الإشارات الناتجة عن ذلك .

ويمكننا أن نصف فن المخرج بأنه فن متناقض لأنه يدعو إلى تنسيق الإشارات الناجمة عن عدد هائل من الممارسات الفنية .
الرأى المبدى فى ميدانين مختلفين قد يتطابقان وقد يتنافران

أ- المجال الأول يرجع إلى واقع يتصل بالمراجع . إذ يقول كانت: القدرة على تمييز الزى الذى ترتديه الوصفة .

ب- أما المجال الثانى فهو يدور حول الملاءمة الفنية الداخلية للعناصر وتأثير بعضها (٢) على البعض الآخر وفى كل لحظة يعمل المخرج كضمير مرآوى ومراة تركز على الرموز الموجودة وتردها إلى مؤلفيها . ويعتبر المخرج هو المتفرج الأول وهو يشاهد ويعدل فيما هو مؤقت .

ولنلاحظ أنه فى حالات الخلق الجماعى تعمل المجموعة وكأنها ضمير مركز .

العمل الوهمي أو علم البيان في العرض المسرحي

تحتاج تلك النقطة إلى دراسة عميقة بالنسبة لعمل الرموز . وقد وجد القارئ العناصر فيما سبق . ولنذكر بطريقة موجزة ما هى بلاغة العرض المسرحى وما يمكن أن تكونه

(١) م دى سرتو ، اختراع اليومى - فن العمل ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(٢) من أجل إدراك ما يراد بمفهوم الرأى ، ينبغي قراءة المرجع السابق . نظن أن السيد دى سرتو يعلق على نشاط المخرج .

أ- عمل الكناية : إن جزءاً كبيراً من عمل المراجع يتم بواسطة الكناية، فالرموز التى تدل على المساحة أو التى تدل على الأشياء هى تذكرة للواقع عن طريق الكناية (الجزء عن الكل) ويقوم الإخراج بعمل المونتاج ليس فقط من عناصر المراجع ولكن من الواقع أيضاً، وكأنها مجموعة من الكنايات منظمة إلى حد ما.

ب- العمل المجازى ليس فقط بواسطة الجمادات ولكن بكل عناصر العرض المسرحى فالممثل إذا اتخذ طابعاً معيناً يمكن أن يكون فى العرض المسرحى مختلفاً عن الدور الذى يؤديه فى العادة ، تذكرة بالكناية ، ولكن يصبح مجازاً حقيقياً : إن جميع العناصر المختلفة أو المتنافرة يشكل معنى جديداً . ففى "شجرة الكرز" تمثل الستارة البيضاء الخفيفة أشجار الكرز المزدهرة ، تلك المسرحية لـ (تشيكوف - سترهلمر) إن تلك الستارة ليست فقط مجازاً لحقيقة مادية ولكنها مجاز تجمع عناصر "العلب الثلاث" (١) لـ سترهلمر .

ج- العمل الرمزي باستخدام العناصر التى يُرمز إلى معناها ، ولا ننسى أن معنى كلمة رمز هو معنى مزدوج فهو يشير إلى تقاليد المسرح المعمول بها ولكن أيضاً يمكن لذلك (٢) المعنى (وهذا ما يعنيه أتباع المذهب الرمزي) أن يشير إلى العلاقة بعالم يختلف عن عالم الإدراك الحسى اليومي (الأسطورة وما هو فوق الطبيعة) إن الرمز المسرحى يستعمل عادة عناصر (ذات رموز) للدلالة على عالم آخر (ما بعد الحقيقة . أو أسطوري)

(١) أنظر الصفحة القادمة .

(٢) إنه المعنى العادى لمفهوم الرمز .

ربما يمكننا الآن أن نحاول بدورنا أن نتضح الرؤية فى الأشكال الحالية للعرض ويقارن (١) ب.بروك "المسرح المقدس" بالمسرح "اللفظ" ، وهو يجابه بين الأشكال التى ترتبط بشعائر ثابتة أيا كان مصدر تلك الشعائر والأشكال الشعبية الحرة التى تنشأ أحياناً بالضرورة وهكذا كان يفعل هوجو من قبل عندما كان يقارن ما هو "كهنوتى" بما هو "شعبى" ، أما النظرية التى وضعها سترهلمر وهى نظرية العلب الثلاث فهناك ثلاث علب أدمجت الواحدة فى الأخرى فالعلبة الثالثة تحتوى ما قبلها . والثانية تحتوى ما قبلها فالعلبة الأولى تحتوى على "الحقيقة" (الحقيقة المحتملة وتكون فى المسرح هى أقصى الحقيقة) ويكون النص مشوقاً للغاية من الناحية الإنسانية وتتركز أهميته فى الطريقة التى نرى بها كيف يعيش الأشخاص وأين يحيون وفى المقابل فإن العلبة الثانية هى علبة التاريخ (...) وإن ما يهمنا هنا هو حركة الطبقات الشعبية فى اتصالها الجدلى (...) وأخيراً فإن العلبة الثالثة هى علبة الحياة . العلبة الكبيرة للمغامرة البشرية (...) إنه رمز "دائم" ولكل من هذه العلب ذاتيتها وخطورتها وتحمل الأولى بين طياتها خطر الدقة المتحذقة (...) للنص وكأنه يرى من ثقب الباب . أما العلبة الثانية ففيها الخطر من عزل الشخصيات على شكل رموز تاريخية (...) والعلبة الثالثة توشك أن تصير (٢) معنى بحثاً وتكون ميتافيزيقية فقط ، خارج الإطار الزمنى يجب أن تشير إلى تلك التفرقة الواضحة والتى سنلتقى بها فيما بعد ولكنها تتعلق بالمضمون الخاص بالعرض المسرحى .

(١) بيتر بوك ، الكون الفارغ .

(٢) ج . سترهلمر ، المسرح للحياة ص ٣١١ - ٣١٣ فايار ١٩٨٠ .

أما بريخت فيواجه طريقته الخاصة بالإخراج (بالمسرح الملحمي) وهو ما يطلق عليه تسمية "ما اختلف فى موضعه" والمذهب الطبيعى حيث يتم تقليد أوضاع طائفة للشخصيات والأوضاع التى نراها فى الحياة والأوضاع التعبيرية وبالرغم من التاريخ الذى لا يخلق إلا احتمالات تعطى الفرصة لأشخاص ليعبروا عن أنفسهم، وأوضاع (١) المذهب الرمزي، حيث إنه -بالرغم من الحقيقة- ينبغي أن يظهر ما هو مختلف هناك كالأفكار؟ التى تتعلق بالشكلية البحتة، ويتناول برنارد دور تلك النموذجية ويظيل وهو يرفض المجموعة الشكلية ويضيف إلى الأشكال الأربع الأولى للعرض (الملحمي والطبيعي والرمزي والتعبيري) .

إن طرق العرض « المسرحى » هى التى تخبرنا أولاً عن الوضع المسرحى، والعرض « التأليفى » هو الذى يجمع ويؤلف الطرق المختلفة للعرض ، وأخيراً « اللاعرض » الذى يجمع (٢) الأشكال الاستعراضية التى تكون نوعاً من التحدى بالنسبة للعرض

وتعد النموذجية البرختية ضرباً من التاريخ ؛ إذا كانت تستند إلى تحليل الأشكال. ولم ينته بعد بريخت من شرحه حول تلك النظرية ، ولكنها تأخذ طابع التاريخ والوصف

العقبات وشرحها :

ربما نتمكن من اقتفاء الأثر من خلال تلك الغابة المليئة بالفوضى فى مسرحنا اليوم وذلك بمعاونة ما استطعنا التوصل إليه من أنظمة إشارات العرض . ولكن هل تتيح لنا نظرية الرموز والعلامات أن نتجه من خلال آلاف الأشكال من الفن المسرحى الحالى ؟

(١) بريخت ، كتابات حول المسرح ، " التكنيك الفنى الجديد للدراما ص ٩٧ - ٩٨ .

(٢) ب . دورت . دورة فى معهد الدراسات المسرحية ، باريس III .

فلنتذكر ما تحدثنا عنه قبل ذلك فى تحاليلنا السابقة وهو الحديث عن الأسطورة والنجاح المسرحى ، عما هو فى مكان آخر ، والغياب والحضور فى العرض المسرحى فنحن نعلم أن العنصرين متواجدان فى جميع العروض ، حتى عندما تكون الأسطورة غير موجودة ؛ يكمن السؤال فى وجود كل منهما . ويمكن أن يتصف الإخراج بالامتياز فى كل ما يروى ، ويكون الحدث غائباً . إن إحدى معالم العمل عند آرتو هى أنه يرفض نوعاً من الامتياز على ما يروى . إن المسرح فى الشرق الأقصى لا يضيف الامتياز على الأسطورة بقدر ما يركز على نجاح الممثل . وفى المقابل فالمسرح التقليدى -الطبيعى يعطى الامتياز للنص والتاريخ الذى يروى : فنجاح الممثل يكون فى خدمة الأسطورة .

ويصبح وضع بريخت والبرختية مقلقاً ، وإذا تمسكنا بتصريحات بريخت فلا نستطيع ألا نفكر أنه يعطى الامتياز للأسطورة لأنها هى التى تعطى المعنى ولكن بلاغة بريخت تمنعه أن ينسى أهميه التفوق (لقد رأينا ذلك بالنسبة للممثل) : إن النجاح هو ما تشير إليه الأسطورة. وعلى العكس من ذلك بالنسبة للأمريكيين فإنه لاشأن للأسطورة : فكل شئ ينبغى أن يكون حدثاً مسرحياً ويتلاشى الخيال فى ظل النجاح الحاضر، وبالنسبة لجروتفسكى تكون الأسطورة فى خدمة الوجود الجسدى للممثل .

المحاكاة والمسرح :

وهناك أيضاً ثنائية ، تلك التى تقابل ما بين عمل محاكاة الواقع والصلة بين الإسناد أو المرجع وبين مجموعة الرموز التى تنتمى إلى المسرح، إن ذلك التناقض فى واقع الأمر يصلنا (١) بما سبقت الإشارة إليه . وتعود بنا الأسطورة إلى حقيقة خارجية ، ولا يستطيع أحد أن يقول انها مضطرة لمحاكاتها . إن التقابل يتم بين طريقة عرض تدعى

(١) سترهله يشرح لمثليه فى جاليليو (بريخت) : " فكروا فى بساطة مسرح تكتب المسرحيات

فيه بأسلوب ملحمى واضح، وممثلين يقلدون الحركة ولا يستطيعون البقاء حاضرين ص ١٧٦ .

أنها تمثل، وتقلد الواقع (١) وطريقة عرض تؤكد أن كل الرموز التي تنجم عنه تعد من المسرح وليست سوى المسرح. ومن الواضح أن المذهب الطبيعي في المسرح يخضع للرأى الأول وأن المصلحة التي تؤدي للنجاح تنطوي بالعكس على الفن المسرحي الذي يستند إلى المراجع وهنا أيضاً لا تكون الأمور غاية في البساطة فالممثل يمكنه أن يمثل ويقوم "بتقليد" الكائن البشري ويتقن ذلك الدور، فتلك الأهمية القصوى التي نوليها للعلامات في المسرح هي تلك التي تصل مختلف الأشكال في العرض المسرحي الحديث بينما تكون الأشكال التقليدية -ليس فقط المسرح الهزلي ولكن الكوميديا الفرنسية في أشكالها العريقة وأحياناً أخرى عند بلانشون عندما يترك للأمر العنان وبارولت عندما لا يلتزم بالنص -حيث يفرض الفن المسرحي نفسه عليه. وإذا كان الأمر كما نتوقع فإن بوب ويلسون وفورمان وجروتفسكي يجمعون بين التفوق والفن المسرحي كما هو الأمر عندنا بالنسبة لـ فيتاز أو لافودان وفي المقابل فإن سترهلمر وجاك لاسال يلعبان لعبة بريخت فيصلا النص بالفن المسرحي في نوع من البلاغة، فالأشياء هي الأشياء ولكنها أيضاً علامات للمسرح، فالعلامات المسرحية تروي قصة في العالم ولكنها تقول في نفس الوقت "نحن المسرح".

(١) ريكاناتي، الثقافية. الناشر دارالسوى ١٩٧٩.

علامات كثيفة وعلامات شفافة

إنه من خلال علامات العرض المسرحي "تبدو" بعض العلامات شفافة ويبدو بعضها الآخر كثيفا وقد يختفى بعضها عن أعيننا إذ نكتفى بذكر المعنى فقط : لن يلاحظ أحد أن هناك كراسي موجودة عندما نرى أناسا يجلسون حول المائدة وتصبح العلامة الدالة على الكرسي شفافة كما تكون بنفس درجة الشفافية العلامة التي تميز الصبي الذي يعمل بالمقهى ويكفى أن نستل الكرسي لقتل أحد الأشخاص حتى يعترض الصبي العامل بالمقهى أو قد يغنى لحناً من الأوبرا عندئذ تصبح العلامة كثيفة . نرى ذلك بوضوح . ويعتبر عمل الإخراج حالياً عمل تعقيم بالنسبة للإشارات عندما تصبح العلامة كثيفة وبدلاً من أن نقول العالم؛ نستطيع أن نتحدث عن المسرح أنه مثلاً عمل



موليير الميزنتروب إخراج فيتاز آفينيون باريس ١٩٧٨ حذاء آلسست ، علامة كثيفة

صورة كلود بريكاج

منوشكين ، بأن يقوم بعمل تكثيف العلامات ، مستخدماً من أجل ذلك جميع موارد الكوميديا ديلاوته وكذلك هو شأن عمل فيتاز : فإن الحذاء المختفى لبطل المسرحية يصبح علامة كثيفة تكون الكثافة مزدوجة أولاً من جهة مادية الرمز ولكنها أيضاً كثافة بالمعنى الدارج للكلمة ، لأن المعنى ليس واضحاً تماماً : لماذا عندما يستبد الغضب بالسست نراه يخلع حذاءه .

وفى مواجهة كل من يحاولون جعل العلامة مرئية فهناك جميع المخرجين الذين يعملون على جعل العلامة غير كثيفة ويجعلون الممثل يتجه نحو الكثافة متمثلة فى الحركة والجملة وهما يعبران عن الشئ ، فالممثل والكلمة التى ينطقها يكونان بنفس درجة الشفافية.

وعلى أية حال يظل هذا التنافر أكثر تعقيداً مما يبدو . إن ما نسميه الشفافية الخاصة بالعلامة تكمن فى أنه يردنا إلى عالم المرجع الوهمى الذى يتناسب مع عالم المراجع الخاص بالمتفرج (عالم من تجربته أو عالم من ثقافته) ، وتصبح العلامة فى المسرح شفافة فى نطاق أنه فى الخيال تكون العلامة غير مرئية ويكون السرد الوهمى مرجعاً ذاتياً فى أقل مدى ممكن ويتم العمل فى إطار من الشفافية أو فى شبه شفافية: تبدو الأماكن (١) والشخصيات مستوحاة من التجربة اليومية والحديث اليومى ويختفى الخيال أما الشكل الآخر من شفافية العلامة فى المسرح فيأتى من اختفاء الهامش الموجود - وفى تلك (٢) الحالة لا يكون المسرح مسرحاً فى الوهم المسرحى: فلنحاول أن ننسى أننا فى المسرح عن طريق إدماج المسرح بالحياة ولا توضع العلامات المسرحية "بين أقواس" أو تلك هى طريقة المسرح الكلاسيكى التقليدى. نحاول أن نجعل مسرحية العلامة

(١) انظر فيما قبله ص ٤٥ .

(٢) وكان ذلك ما يقاومه آرتو ، الذى كان يحلم بسبق مسرحى فريد حيث يلتصع ضوء العلامة المطلقه .

غير مرئية يجعل أحداث المسرح تتداخل بعضها مع البعض الآخر إلى أن تتلاشى نهائياً أو تبدو وكأنها تلاشت . إن ما يتبقى إذن هو شمولية المحتوى الميتافيزيقي أو السيكلوچي .

وعلى العكس فإن التعتيم على العلامة يركز على مادية المسرح وينبغي أن نفرق هنا بين ماهو عمل التعتيم للعلامة المسرحية عندما تردنا إلى عالم الخيال . ذلك هو معنى عمل بلاشون عند مايركز على حلقة الاتصال فيما بين المسرح والخيال بينما يلعب الآخرون على استقلالية العلامة المسرحية في مواجهة الخيال أو في غيبة الخيال ويمكن للمخرج أن يلعب على ازدواجية الكارت الخاص بالعلامة المسرحية ذاتية المرجع ولا يكمن ما هو أساسى في الرسالة الموجهة ولكن في الظرف المسرحى إذيكون العرض المسرحى فى أوج نجاحه .

والعرض المسرحى للنموذج البرختى يظل محتفظاً بنوع من التوازن الصعب فيما بين الخيال (١) والمسرح وقد زالت الشغرة بين الأنا الشخصية والأنا للممثل ، وتلعب الشفافية بصفة عامة ضد تعتيم شفافية الحوار، والحديث ضد التعتيم الحركى. إنها طريقة فيتاز، وضوح الحدث المسرحى والحركى ضد تشويش اللغة . إنه من المهم أن نلقى بظلال من الكثافة بمعنى أن تكون أنظمة العلامات مرئية وشاذة في آن واحد إن شكلية العلامات تريد أن تقول شيئاً ما والمسرح الذى لا يقدم شيئاً والذى يرفض الخيال هو أيضاً طريقة ظهور العالم بأنه لا يصلح للظهور ، وأخيراً فإن التناقض بين الشفافية - الكثافة يلعب دوراً جديلاً مع تناقضات أخرى تتمثل فى الخيال والنجاح .

(١) انظر فيما سبق ص ١٨٢ .

إنه الانغلاق الأكثر وضوحاً، والأكثر "رؤية" ويدون التلاعب بالألفاظ، الذي يقسم تجربة المخرجين: فبعضهم يفضل نظام الصور واللوحات، فهم يعملون عن طريق فلاشات الصور، أو بتغيير الإضاءة انطلاقاً من لوحة مبدئية، أو كما يفعل سترهالر فهم يشيدون مجموعة من اللوحات الضخمة الموحية، أو مثل بلانشون، فهم يستعملون جميع الإمكانيات المكانية للنص حتي يشيدوا إلي جانب الحوار مجموعة كبيرة من الصور "الممكنة" التي تغلف النص بنسيج مرئي

وعندما أخرج بلانشون اتالي، لم يتردد في أن يرينا تتويج جواسي، في ركن من المسرح الكبير كما لم يتردد في أن يرينا منظر الهجوم على المعبد والهزيمة العسكرية لاتالي وفي مسرحية دون جوان نرى مشهد الخديعة يتواكب مع الطباق النظري: دون جوان يقدم الشيكولاتة الى مطران يرافقه بعض الساسة. وتتجاوز الصورة النص وتستنفذه من كل جانب. ولن نتحدث إلا من أجل ذكرى هؤلاء (فهم ندره ولكن لهم بصمات) مثل روبرت هين الذين يشيدون المسرح ليس من أجل الأسطورة أو "المحتوي"، ولكن من أجل صناعة الصور واللوحات، حيث تتركز متعة المتفرج على المناظر المقدمة على المسرح وفي كل الأحوال تكون الأولوية للصورة، فهي تسيطر علي الحوار، إلا إذا كان الحوار غائباً أو نادراً (بوب ويلسون): وفي هذه الحالة تتمتع الصورة بمركز الصدارة. وفي حالة بلانشون وفيلار يتحول الخيال بموجب وسائل الإخراج إلى صورة

ولنعلم أنه إذا كان هناك نوع من الصراع بين الكلمة والصورة في عمل المخرج فلا يكون هناك تعارض بين الصورة و الموسيقى. وأخيراً ففي داخل مسرح "الصور" ينبغي أن نعمل تفرقة بين أولوية الصور السكونية (مكونة من جداول تزامنية) والعمل "الديناميكي" (١)

(١) عند ديمارس . فيما أفرجه . فالصورة تاكل الخيال بينما في المسرح السياسي الذي يتحدث عن الثورة في البرتغال تكون الصورة هي الوسيلة .

وعلى العكس فهناك طرق إخراج لا تعطي الامتياز للنص بل تعطيه للكلمة ولنضرب (١) مثالا على ذلك :عمل فينتاز،ويكون تصوير الفكرة (الديكور المساحة والحركة في خدمة الذكاء الخاص بالكلمة، ومن هنا كان حب المخرج لتصوص الكلمة الشعرية (راسين-هوجو كلوديل) والمسرح الجديد المعاصر.

وفي هذه الحالة تنجبه كثافة العلامة الى الحديث عن العلامة :إن ما يعرض علينا هو مادية الكلمة سواء كانت موزونة ،أو يهمس بها ،سواء تدرجت من الصمت إلى الصياح أو تحولت إلى مادة شعرية. ومن هنا تحدث تغيرات في الإخراج بالنسبة للكلمة ومدى ماديتها أو أن تظهر إلى النور مدى اتصالها بالأسطورة.



راسين ، أنالي اخراج بلانشون مسرح الأوديون ١٩٨٠ ونزي منظر نتويج جواسي

تصوير برفارد

(١) انظر المرجع السابق .

إن الخطر الذى يهدد جميع طرق الإخراج التى تعطى الامتياز للكلمة هو السطحية فعندما يركز الإنتاج على شفافية المعنى دون أدنى اهتمام بالمعنى (الصوتى، والشعري) بالنسبة للكلمة المسرحية: إن العقبة هى كثرة العروض الكلاسيكية التى تركز على الكلمة وليس على الصورة.

المقتصل وغير المقتصل

وتتبقى عقبة ذات مغزى مختلف، بحيث إنها لا ترتبط باختيار العلامات، وتنظيم علم الدلالة، بل ترتبط بالنمو والتعبير. أياً كانت طبيعة العلامات المختارة، فيمكن أن ترى (١) من خلال عدم استمرارها أو من خلال تغيرها، بينما فى أشكال أخرى من العروض يحاول المخرج أن يجد الوسائل التى تضمن الاستمرار وتماسك أنظمة العلامات.

وسائل الاستمرار

يمكن للاستمرار أن يبقى أو أن يعاد إلى أصله بواسطة الممثل أو المشاهد المتتالية : تجمع أساليب الممثلين. قوة الشخصية المسيطرة التى تضمن الوحدة، باستخدام المساحة كمكان متجانس، بتوحيد جميع العلامات فى نظام حسي ثلاثي الأبعاد (المسرح على الطريقة الايطالية) أو فى الفراغ الخاص بالإنسان المعنوي (جان فيلار) والاستمرارية الزمنية وتنافر أجزاء المدة الزمنية. ولنلاحظ أنه بالنسبة للمعرض المسرحي الحديث فإن الاستمرار يكون جدلياً، وفى أحسن الحالات فالاستمرار يظل متناقضاً فى المرتبة الأولى، إنها حالة بلانشون أو حالة سترهله. ومن هنا يأتى دور المونتاخ بعناصر متقطعة أو بطبيعة أخرى.

(١) انظر المرجع السابق " المساحة " ص ١١٩ .

عمل ما هو غير مستمر

لن يتمكن المخرجون فى العهد الحاضر من الإفلات مما هو غير مستمر. وفى معظم الأحيان يُفرض عليهم النص. ويشيد الكتاب الذين يطلق عليهم اسم "اليومى" نصوصهم كمجموعة من الفلاشات المتتالية على أشخاصهم مع انقطاع زمنى على فترات قصيرة، وفى حالات أخرى تتم مسرحية النصوص الروائية التى تتم عن طريق المشاهد المتتالية القصيرة والتى تأتى بصورة زمنية لامعة ويحترم المخرج عدم الاتصال عن طريق (١)راحات مميزة

تلك حالة من عدم الاستمرار فى المكان وعدم الاستمرار فى الزمان واستعمال مسافات يختلف المقياس فيها ، ومشكلات لصور متزامنة أو متعاقبة تعمل كأنها تلتصق (٣)بعناصر متنافرة تتبع تجارب عديدة

وفى كل الأحوال لا يكون لعدم الاستمرار نفس المعنى أو نفس الوظيفة، فيمكن أن.
(١) تعطينا صوراً من تفكك العالم وأن يكون لها فى هذه النقطة قيمة ووظيفة يمكن الرجوع إليها .

(١) المرجع السابق حول " المساحة " و " الجماد " ص ١١٩ .

(٢) مسرح الغرفة عند فينابير وكل عمل الافراج عند ج . لاسال .

(٣) المرجع السابق نفسه ص ١١٩ .

٢) يمكن أن نرى عند المُعبر التدمير (الذاتى) لنظرة متماسكة للحياة وعن استحالة التفكير فى العالم وخاصة التفكير فيه كشئ ٠ يمكن تمثيله.

توازن وجدل

إن من بين الاتجاهات المختلفة، أن يقدم العرض المسرحى الملموس توازناً شبه دائم مع إضفاء طابع الأولوية على تلك السمة أو السمة الأخرى ومن خلال ما هو غير متصل فقد نجد دائماً وفى أى مكان خيطاً يدل على الاستمرار : عن طريق المساحة والألفاظ الخاصة بالمشاهد المتتالية، إن الحلول الأكثر ملاءمة هى التى تشيد الجدل المتصل وغير المتصل. إذ نرى وعلى جميع المستويات الصراع بين القوى الطاردة المركزية وحركات إعادة التشييد .

الفصل السابع

عمل المتفرج

أدوار المتفرج

نجد هناك فى تلك القضية وهى العرض المسرحى وفى هذا الحدث المتعدد الشخصيات شخصية جوهرية ، بيد أنها لا تظهر على خشبة المسرح وقد لا تعمل شيئاً: إنه المتفرج فهو الذى يوجه إليه الخطاب الشفهى والمسرحى ، وهو المتلقى فى قضية الاتصالات وهو ملك الحفل. هل يتسنى لنا أن نقول إنه من هذا المنطلق لن يكون هناك مسرح إذا لم يكن هناك متفرج فى المسرح .

أو على العكس من ذلك يعتبر المسرح آخر ملجأ لرياضة البصر ولتلك التربية الرفيعة المستوى واللفظة فى آن واحد ، ويكون التأمل المسرحى بحقيقة وعمق ذا طابع شعبى ، ورياضة بيئية، وهبة اقتصادية وتأمل يسير فى اتجاه واحد، متناهيأ فى قوته مضغوطاً فى وقت قصير يفرض نوعاً من الالتزام على من يمارسه أن يتمتع بالنظر الحاد للصياد وذاكرة الحرفى، وذكاء السياسى فلا عودة إلى الخلف ولا سحق للصورة التى نلاحظها. منذ الوهلة الأولى يجب ضبط الصورة وتقطيع النص السينمائى إلى مشاهد أما بالنسبة للمسرح فعلى المتفرج أن يعمل على تنسيق إحساسه وأن يتذكر بدون حاجة إلى أن يذكره أحد بتلك الصور، ينبغى عليه أن يحاول الفهم وأن يتذكر وكأن حياته وقف على ذلك . وعليه فى نفس الوقت ألا ينسى أن يستشعر الراحة التى تعقب المتعة. ومن الطبيعى أن هذا التعب أو هذه الراحة لن يلقاها المتفرج فى "مسرح هذا المساء" أو فى قفص المتخلفات .

يكون المتفرج مشتركاً في العرض في لحظتين حاسمتين في البداية والنهاية؛ نستطيع أن نقول إنه ليس نفس المتفرج في البداية والنهاية بالنسبة للمشروع والتلقي والمسافة فيما بين المتفرج أ - وقد توقع ذلك المرسلون وبين المتفرج ب الذي يحضر العرض. وفي البداية يكون المتفرج موجوداً أثناء العرض إذ إن مختلف وسائل التعبير (ناسخ اليد - المخرج - المصور - الممثل) تأخذ في الاعتبار العالم المرجعي للمتفرج عالم تجربته وعالم ثقافته. ويكون المتفرج حاضراً في المشروع (الكتابة والعرض). ويكون المتلقي موجوداً داخل النصوص، ومن أجله يعيد المخرج إخراج النص مرة ثانية، ويملاً بذلك الفجوة التي تفصل بين عالم الإسناد للمتفرج القديم والمتفرج الجديد. وكذلك يمكن أن نميز بين المتفرج أ كما توقعه ناسخ اليد والمتفرج ب كما هو في مخيلة المخرج: فالمسافة بين الاثنين هي مقياس الفارق التاريخي والاجتماعي.

ويضطر الممثل عند كل عرض إلى إجراء تسوية بسيطة بالنسبة لجمهور جديد ويفترض العرض المسرحي اتفاقاً مسبقاً، ونوعاً من العقد الموقع بين المهنيين والمتفرجين، عقد لا يحدد فقط ما المقصود من العرض ولكن طريقة العرض وقانون الإدراك الحسي للمشاهد. وهكذا مثلاً فإن أفضل العروض الحديثة للكلاسيكيين تركز على وجود الجسد وعلى العلاقات "الجسدية" (جنسية أو غير جنسية) بين الشخصيات وكذلك على وجود العنصر السياسي في النصوص الكلاسيكية.

ويشيد المخرج عمله بوعي وبلا وعي بالنسبة لما سبق تشييده من الناحية الثقافية والإيدلوجية (١) لمعاصريه، ويقوم جدل بين ما يفترضه المخرج بالنسبة للمتفرج وهو يساهم في ذلك أيضاً وبين ما يريد أن يقوله هو، ويمكن تلخيص العقد بين الممتحن والمتفرج كما يلي: "سأقول ما تستطيع أن تسمعه وتراه" وليس من الممكن ألا نجد أيضاً الصيغة العكسية: "سوف أقول ما أنت غير مستعد لرؤيته أو سماعه"

(١) حول مبدأ ما تم تشييده، مرجع مارسليزي وباردان. المدخل إلى اللغويات الاجتماعية.

إن اغتصاب المتفرج شئ مسبق ومعلوم فيما عدا مسرح الفكاهة وهو لا يفتصب أحداً ويحترم العقد إلى آخر لحظة . ويشار جدل بين ما يفكر فيه المرء وما يعلمه المتفرج وما هو جديد، وما ينبغى عليه هو أن يبذل مجهوداً لفهمه . ويحدد ذلك الجدل ، كما نرى المكانة القصوى للمتفرج فى المشروع المسرحى .

فيما بعد :

يعتبر المتفرج هو المرسل إليه ، فهو فى آخر سلسلة العرض، وفى المقام الأخير، فمنه وعن طريقه يتم العرض وذلك بطريقتين: أولاً. فى قضية الاتصال يعطى إجابة نهائية، وليس لأن الإشارات الصادرة عن المتفرج لا تخضع لنفس القانون بآلا تكون هناك إجابة. ويتصور موان أن الاتصال فى المسرح لا يكون موجوداً لأن المتفرج لا يجيب على المتخصص بلغته ، ولكن يجيبه بلغة أخرى وهى لغته الخاصة ، وقانونه الخاص وهو يعطى أخيراً الإجابة الوحيدة التى تحتاجها القضية المسرحية : الإجابة الاقتصادية ويصفق المتفرج ويحضر بمعنى أن ما يأتى بعد ذلك فى العرض يتكون من خطاب المتفرج إلى الآخرين. وتلك إجابة (١) لغوية .

من جهة أخرى يعتبر المتفرج منتجاً أيضاً، إذ به -وبه وحده- يتم المعنى ، ذلك المعنى هو الذى يصنعه . وذلك بمفرده. أما الآخرون فيقدمون عروضاً للمعنى ، أما المتفرج وحده، وبطريقة حاسمة أكثر من القارىء؛ فتقع عليه مهمة أن يغلق الحدث.

بمعنى واحد ، وتفرض عليه هذه المسؤولية :إذن نستطيع أن نفهم لماذا ينبغى عليه أن يعلم ذاته وفى أى اتجاه نستطيع أن نتحدث عن مدرسة المتفرج ، ويلتبس الأمر عندئذ، هل يتعلم المتفرج من أجل المسرح أم من المسرح؟ كلا الاثنين. وليست لدينا النية أن نعلم المتفرج ولكن علينا أن نعلمه أن يتعلم، وأن نريه طرق ذلك التعلم، وأن نضع لو استطعنا خريطة لرحلته .

(١) سوف نترك جانباً مسألة الناقد ودور المتفرج .

المتفرج في العرض المسرحي

ويكون المتفرج متواجداً أثناء العرض وذلك تحصيل حاصل ، ولكنه الشخص المرسل إليه في كل لحظة ، وجميع تلك الإشارات التي لا تعمل إلا به ومن أجله . فالضوء موجود ليرى من خلاله والموسيقى لكي يستمع إليها . ويقيم المتفرج مع الممثل حواراً في كل لحظة حواراً واضحاً عندما يتوجه إلى المتفرج ، وداخلياً عندما يتوجه إلى من يخاطبه : وذلك ما يؤكد بربخت بالنسبة للمسافة وهو أن الممثل يجب أن يجعل ذلك واضحاً بالنسبة للمتفرج ألا يجعل المتفرج كأنه يشكل معه وحدة لا تنقسم . ومثل كل مرسل إليه حتى وعلى امتداد العرض كله، يجيب المتفرج ليس فقط عن طريق إشارات منتظمة ولكن إشارات ضئيلة : تنهدات، وارتعاشات ، أشكال صمت مختلفة وبعد حضور حفلة موسيقية وبعد سماع نغمة معينة ، ينشرح الحضور ونسمع صوت الظهور وهي تستند إلى المقاعد الوثيرة . وهكذا يستمع الممثل إلى التحركات اللاإرادية لجمهوره والفضاء المسرحي يفترض الوجود المتلاحم لأجساد المتفرجين ، وهذا الوجود القريب أو البعيد سواء كان متراصاً أو متفرقاً ليس ضعيف التأثير، ويعتبر المتفرج بالنسبة لقضية العرض المسرحي علامة ليس فقط بالنسبة للممثل ولكن بالنسبة لبقية المتفرجين : ونعلم أنه من الصعب بالنسبة للمتفرج أن يسبح وحده ضد التيار وأن يقبل أو يرفض عرضاً ضد جيرانه، ويكون المتفرج أيضاً ممثلاً ولذلك نحن نحتاج للآخر كشاهد: لأنه لا يستحب أن يكون المرء وحده في المسرح .

مكان المتفرج

تتوقف مهمة المتفرج في العرض المسرحي على مكانه في المساحة المسرحية : من قريب أو من بعيد ، في قاعة على النظام الإيطالي أو في مسرح دائري في مدرج أو داخل سيرك ولا يتوقف الأمر على أن المتفرج لا يرى شيئاً ولكنه لا يرى بنفس الطريقة، وفي القرن الماضي عند مسائل هوجو عن كيفية تجهيز المقاعد في مسرح متجدد رفض تقسيم المساحة على شكل مرابط ، حتى لا تنقسم الوحدة ، ويتجول البصر خلال جمهور شعبي. ورأينا بالنسبة للمساحة المسرحية إلى أي مدى تكون نسبة المتفرج إلى

المساحة . سوف ندرس بعمق وظيفة النظرة فى مختلف الأشكال المساحية

النظرة غير المشروطة

يحاول العرض المسرحى الحديث أن يحطم العلاقة فى النظرة التقليدية ، بينما يضطر المتفرج إلى التسكع وإلى أن يعدو حتى يهرب من العقبات أو أن يرى مختلف أجزاء العرض وقد تضطره أحياناً إلى أن يتمحور حول ذاته. ويجد المتفرج نفسه مضطراً إلى النشاط الجسمانى وأن يفهم نفسه ليس كمستهلك فحسب ولكن كمشارك: ولذلك فإنه يكون واعياً بدوره داخل العرض، ومن وجوده ليس فقط كنظرة سلبية بل له دور إيجابى، ويخلط بيتر بروك بين المتفرجين والممثلين فى مسرح خرب ويضطر المتفرج إلى بعض ممارسة شعائر الأعياد، وإلى تدمير وتزيق المساحة على الطريقة الإيطالية ونوع العرض الذى يقدمه. ونرى كيف أنه فى المسرح التقليدى يكون مفروضاً على المتفرج الجمود المتفق عليه. إنه عمل مرآوى وإدخال شاهد يعكس ما يرى ويشكل نقداً جذرياً للنظرة السلبية للمتفرج، وينبغى فى الحالة الأخيرة أن تكون النظرة غير مشروطة وأن تغير مسارها أو إلى انتقاد مسارها. وأن استخدام الأماكن الغريبة وآخر محاولات ج ب قانسان تؤدى إلى نفس انتقاد نظرة العرض المسرحى. ويمر المتفرج من حالة الأسفنج إلى حالة المتفرج الناقد، إن تلك المهمة للمتفرج مسجلة فى قضية الاتصال المسرحى.

قضية الاتصال المسرحى

إن هذه القضية معقدة للغاية . من يتحدث على خشبة المسرح؟ كائن إنسانى له شخصية مزدوجة. شخصيته الذاتيه كممثل، والشخصية الأخرى المرفوضة، ويكون اهتمام الممثل - فى مهنته كممثل - متجهاً نحو المتفرج ، ويشترك معه فى مشاهدة الممثلين الآخرين وبقية المتفرجين .

أنا الممثل

أنت المتفرج

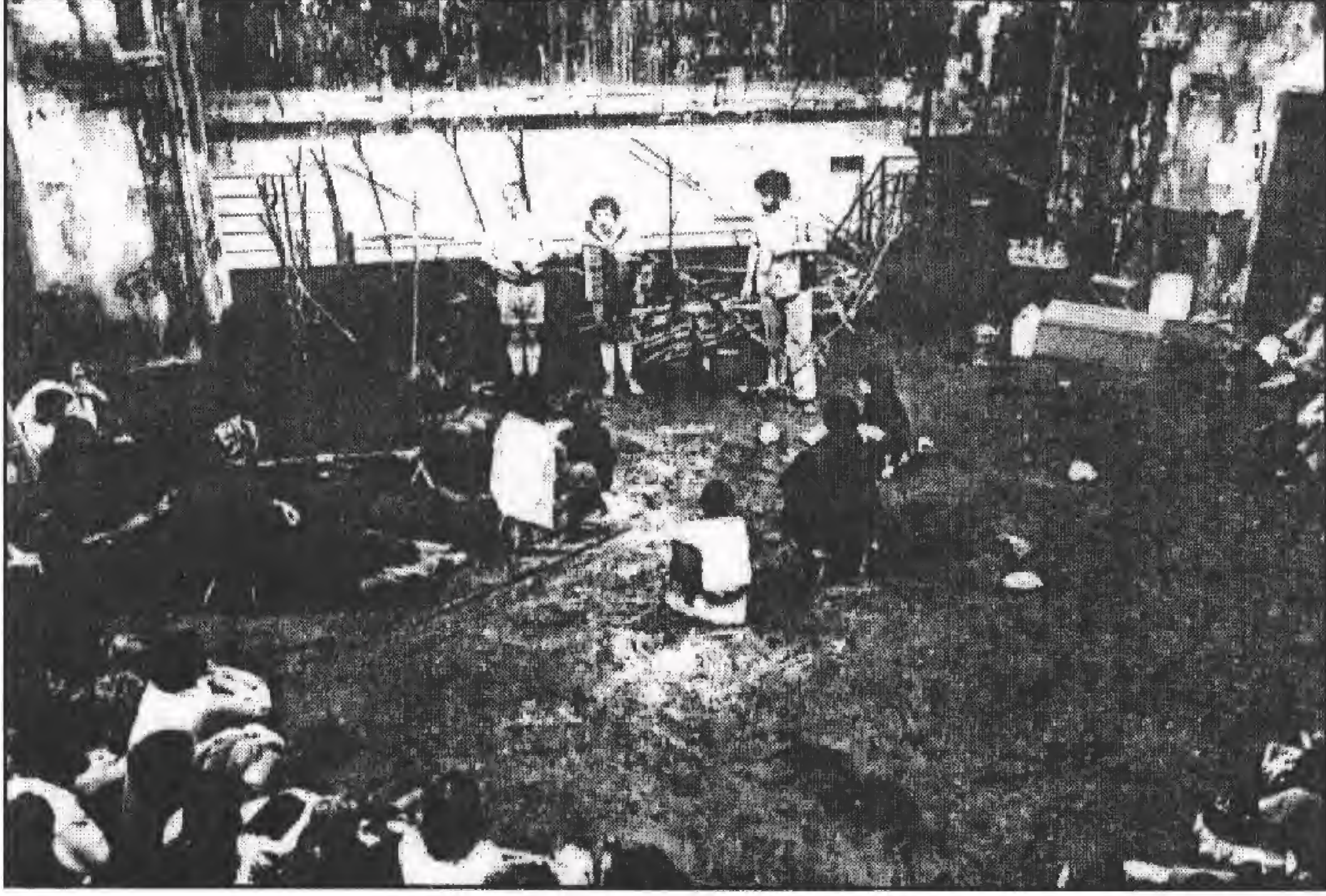
هم المثلون والمتفرجون

علاقة متبادلة ، الصوت الداخلي للمتفرج (مجيباً صوت الممثل)

أنت الممثل

أنا المتفرج

هم الآخرون متفرجون



الايكسي ، اخراج بيتي بيتر بروك ١٩٧٥ المتفرج في العرض تصوير نيقولاسي تربت

ونحن بصدد الرسم البياني "الطبيعي" للاتصال الفني (إلقاء القصائد والأغاني)
وتتعدد الأشياء من جراء وجود الخيال الذي يخلط بين

الأنا - شخصية

أنت شخصية أخرى

هو المتفرج

ومن هذا المنطلق ، يصبح المتفرج شاهداً ، وهو ليس فى حاجة أن يوجه للشخصية
جواباً ما دام لم يوجه إليه سؤالاً ، وهنا "يأخذ المتفرج الكلمة" ويتجه إلى الشخصية،
سواء أخذ مكانه فى الحديث، وتقمص شخصيته أم أجاب عن الشخص الآخر أو تقمص
شخصية بطل الرواية وأحياناً يتقمص الشخصيتين معاً مستثمراً الحوار أو الحركات

أنا - متفرج - شخصية

أنت شخصية

هو شخصية أخرى

ولنلاحظ والحالة هذه أن المتفرج عندما يتقمص شخصية الأنا لا يتخذ كشاهد لبقية
المتفرجين ولا متفرجا آخر ذا حظوة . وكل فرد يتقمص ذاتيته، حتى لوحدث ذلك فإن
التطابق يكون مكتملاً بالنسبة للجميع ونرى من خلال تطابق الرسم البياني التناقض
بين المطابقة والنفي وذلك بفضل التزامن داخل العرض. ويظل عمل النفي مبهماً يحيطه
الغموض ويحتمل أن نذهب بعيداً إذا لاحظنا وجود رسم بياني للاتصال يشتمل على
وسائل الاتصال الأخرى ، بينما يكون المتفرج فاعلاً

أنا - المتفرج

أنت - الآخر متفرج

هو شخصية ممثل

تفترض العلاقة المسرحية وجود جمهور من المتفرجين ، حيث يتمتع المتفرج بحدة
الذهن خلال العرض . حيث إنه يسقط كل منهم على خشبة المسرح. وإذا قبلنا هذا

التحليل فسنفهم أن الجمهور كفيل في آن واحد بحقيقة التصور المسرحي وبكذب الخيال المسرحي إن وجود "هو" في جميع الرسوم البيانية يشير في آن واحد إلى علاقة الإسقاط وإلى وجود الشاهد في العلاقة التي لا تتكون فقط من الرسم البياني البسيط للاتصال، وتكون عادة ثلاثية الشكل . وذكرونا وجود التوافق النفسي - الاجتماعي بأن النفي لا يعدو أن يكون تطوراً نفسياً بسيطاً، ويعتمد ذلك النفي على محظور ملموس: غزو الفراغ المسرحي بالنسبة للمتفرج والمساس بالأشياء والكائنات الموجودة به.

النفي

لا يعدو أن يكون النفي بالنسبة للمسرح هو الحدث المؤسس، وأن الخيال المسرحي أو ما اتفق على تسميته هكذا له وجه آخر ، وإلا لما استطاع المسرح أن يؤدي عمله بالنسبة للمتفرج : إنه النفي أو بعبارة أخرى فإن تجرد الواقع الحالي على المسرح من قيمته الحقيقية ليصبح سلبياً، ليس معناه أنه هنا مع أنه غائب، وتصبح العلاقة سلبية. إنه يوليوس قيصر مع أنه ليس يوليوس قيصر إنه جليس لويس الرابع عشر أو خباز القرية . أو صالون من القرن السادس عشر - ولكنه ليس أي شيء من ذلك، إن التحليلات الرائعة لمانوني تشير بطريقة قاطعة إلى الخيال المسرحي بالنسبة للمتفرج وتحمل (١) في طياتها معنى النفي .

تتلخص المسألة الرئيسية للنفي المسرحي ، ونفي المسرح الحقيقي بقدر ما هو حقيقي، في قدرة المرء على التمييز . وأياً كانت صورة ذلك التمييز الذي يحمله المتفرج للعرض وأي نظام للحقيقة يوليها له . وفي النص الشهير حول النفي يركز فرويد على دور الرأي "إن مهمة التمييز لها في الواقع قرارات يجب اتخاذها" ويمكنها أن تقول أو تنقض (٢) قولاً ويجب عليها أن توافق أو تعترض على الوجود في الحقيقة.

(١) أو . مانوني ، مفاتيح للخيال ، ١٩٦٩ .

(٢) فرويد " النفي " ج . ف ليوتارد . ١٩٧١

يرفض المتأمل مطابقة الرسم بالقالب . وكذلك يرفض المتفرج نظام الحقيقة لما يدرك أنه الحقيقة ولنذهب بعيداً ، فكلما كان التقليد كاملاً "وواقعياً" تناقص الغموض بالنسبة للحقيقة . إنها لذه التقليد ، تلك المواجهة مع الواقع ، تلك الصناعة لواقع أكثر حقيقة من الحقيقة نفسها . ولطبيعة هي من صنع الإنسان وبطريقة أخرى



بريخت السيد بونتيللا وتابعه ماتي إخراج لافودان ١٩٧٩ المسطر صورة كلود بريكاج

نستطيع أن نقول : ينبغي أن يكون المرء دون خط التمييز وألا يكون "إنساناً" بالمعنى
الإنساني للكلمة "قد نطن أن ذلك حقيقة " ومن هنا نرى ماهية ذلك القانون الغريب ألا
وهو لذة التفوق الوهمي : إنه شيء رائع أن يبدو كل شيء كأنه حقيقة وينبغي على أن
أعرف ، كمشاهد حذر ، أن ذلك ليس بالحقيقة .

جوداسي والكابوي

يعتبر المسرح حقيقة ملموسة ، منفصل عن بقية الحقائق. ومن هذا المنطلق فهو لا
يخضع لنظام حلم اليقظة الذي يتحكم فيه الفرد إلى حد ما ولكن للحلم الحقيقي الذي
لا يتحكم فيه النائم، ولذلك لا ينبغي أن نخلط بين النفي والإنكار فالمفهوم الذي يوضح
المنظور المسرحي هو مفهوم النفي ، ليس فقط لأن التمييز الذي يد النفي لا يمكن أن
ينفصل عن الصياغة اللغوية "وليس ذلك حقيقة" ولكن في كلتا الحالتين لا يكون الشيء
نفسه هو المطلوب نفيه. إن ما يؤكد عليه النفي هو الآتي "إن ما أراه هو الواقع، ولكن
ليس حقيقياً إنه يفرض نفسه على ، ولكنه لا يوصلني إلى الحقيقة وإلى الطريق الذي
يسير العالم نحوه والذي أستطيع أن أسلك فيه طريقى . لقد رأيت "كليوباترا" ليست
سيئة إلى هذه الدرجة ، ولكن لا يمكنني أن أبدى إعجابى بها وعلى أية حال فإنها
الفنانة س ولو قدر لى أن أبدى إعجابى بأحد فلن يكون لكليوباترا" ، أما عن وظيفة
الإنكار فهي مختلفة كل الاختلاف إذ تتلخص فى الآتى: أنا لم أر ما رأيت فقد رأيت
شيئاً ما ولكن ربما اختلط على الأمر. وأنا لا أريد أن أكون قد رأيت شيئاً

ويرتبط النفي بالانفصال الجذرى بين الكون وما نراه من خلاله على المسرح والكون
كما نعيشه خارج المسرح . ونستطيع أن نبدي جميع الاعتراضات التى نأخذها من
الأمثلة الواقعية للوهم المسرحي: فالكابوي يطابق الخائن فى الميلودراما والمتفرجين
الذين جاءوا ليسيئوا معاملة الممثل الذى يؤدي دور جوداس . وتكون إجابة مامونى
على تلك الاعتراضات سلبية : إذ يكون الضحية دائماً هو المتفرج الآخر، الآخر الذى
يكون مجنوناً متوحشاً، الآخر الذى كان "يعتقد فى الأقنعة" سابقاً .

ربما نستطيع أن نقول إنه فى كل الأحوال حيث يكون الخيال المسرحي منتجاً لتلك الأعمال الجذرية بذلك؛ يكون النفى مدفوعاً إلى آخر حدوده المادية : وإذا حاولنا أن نضرب أو نقتل "جوداس" (الممثل الذى يلعب دور جوداس) إذن يكون هناك بعض الخطر الذى يستحسن إبعاده وإخراجه من مجال الحقيقة . ولا ينبغى أن ننظر لحظة واحدة أن الممثل هو جوداس ، ويكون العنف محاولة وعناء لإلغاء الفرق والضرورة لوجود الحائل، ولكى نحيل إلى المجال المسرحى كل ما فى الحياة يوشك أن يذكرنا به ربما يكون هناك تطور يذكرنا بالضرورة بقضايا الساحرات وليس ممكناً إثبات أن الجيران يعتقدون فى الحقيقة أو فى مدى جدوى ادعاءاتهم بالنسبة للسحر. وينبغى أن نمحو من مجال الحقيقة أى أثر لمساحة أخرى ، ويعتبر المسرح مساحة أخرى .

قضية المحاكاة

لا ينبغى لنا أن نتخيل أن النفى فعل بسيط يتعلق بمجموعة العلامات التى تتم فى إطار الفضاء المسرحى، ولا يعد تطور النفى معقداً ولكن متعارضاً. فهو مؤكد بالتعارض والتتابع بالنسبة لنفس العلامة المسرحية . أ) سواء تعلق الأمر بالإحساس بشىء حقيقى . ب) وأن هذا الشىء غير راج فى الحياة اليومية، وفى نسيج الواقع . فالكرسى على المسرح هو كرسى حقيقى ، ولكنه ليس كرسياً من "العالم" ، ولا يمكننا أن نجلس عليه. ونؤكد أن الجماد على المسرح يخضع للنفى ولا يخضع له فى آن واحد. ويبدو أنه من الواضح أن ما يرفض هو الطابع الأيقونى للعلامة المسرحية. ولا ننفى كلية الوجود الحقيقى للممثل كما لاننفى عمله كممثل أو عمل الراقص أو البهلوان. والممثل هو شخص يؤدى دوراً فنياً حقيقياً، يستقبله الجمهور فى الوقت الذى يقدم فيه نشاطاً خيالياً، وينفى ذلك الخيال أن الممثل رجل :

أ) يتفرغ لأداء دوره على خشبة المسرح

ب) ويحتسى الشورية (حقيقة أوخيالاً)

إن عملية احتساء الشورية هي ذات الوقت لعبة وعرض نشاط حقيقى ويكون المتفرج منقسماً دائماً بين إدراك النشاط الفنى (ورأيه فيه) من جهة ومن جهة أخرى إدراك أيقونة شيء ما يقع فى مكان بعيد . ويتغلغل الانفساخ فى نفسية المتفرج بين ما يقبله كحقيقة وبين شيء آخر حقيقى ولكنه لا يقبله ، بينما يكون "ذلك الشيء " هو نفس الإشارة المسرحية . إن عملية أن نعرض على المسرح ما لا يمكن عرضه ، وأن نحطم كل واقعية العرض وأن نقلل إلى أقصى درجة الأداء الأيقونى ، معنى ذلك أننا نضيق فى نطاق النفسى ، وربما يكون فى ذلك تحديد الأثر النفسى على خشبة المسرح ، وأن نختصر دور المتفرج إلى تأمل النجاح، إن أصالة تطور الإحساس على المسرح تتمثل فى حركة ذهاب وإياب فورية :

أ) بين معرفة الصورة ونفيها

ب) فى التمييز بين الخيال والنجاح . إن إلغاء أو تحديد أحد اللفظين هو تحديد إنتاجية العمل المسرحى .

ولم يخطئ بريخت عندما جرد الشك الذى أوحى له بالإيماء عند أرسطو طاليس فهو لا يخشى القيام بنشاطات تقدم على المسرح أيقونة النشاطات للحقيقة بشقيها الاجتماعى والتاريخى . إن استبعاد ما يُمثل على المسرح سيكون له نهاية عكسية وتوفى كل امكانية للمسافة ويتيح الإنكار وجود الفاصل بين ما يراه المرء وبين ما يفكر فيه ألا وهو ثغرة الخيال .

ومع ذلك لا يكون الخطر كبيراً فعندما تطرد المميز تعود وتسرع فى العمل ثم يتبعها النفسى : ولا يملك الممثل ، رجلاً كان أو امرأة إلا أن يكون الصورة ، والنموذج لرجل آخر أو امرأة أخرى .

إن تلك حركة الذهاب والإياب بين الخيال والواقع بين ما لا يخضع للإنكار وما يخضع له . يقابلها حركة ذهاب وإياب أخرى. حركة تبدأ من المسرح كتعويذة للمسرح وتمرين (١) والعكس بالعكس . لقد شرحنا من قبل أهمية تلك المهمة المزدوجة بالنسبة للمتفرج ويتيح النفي المسرحي التعبير المسرحي عن الغرائز الخطيرة . والرغبات المحرمة ، الاغتيال بين أفراد العائلة الواحدة، وارتكاب المحارم ، وتفلت الغرائز ، كل ما يمكن تلخيصه تحت اسم أوديب .

ومع ذلك نستطيع أن نقول إن النفي المسرحي يتيح للعرض المسرحي توظيف التصورات التخيلية الخادعة ، ما دام تميز الحقيقة أصبح مرفوضاً : فالأنا للمتفرج أستطيع الحديث مع وفي نفس اللحظة مع الممثل الشخصية ، وترديد أقواله إذ

١- لست أنا الذى أتحدث (ولكن هناك من يتكلم ، شخص موجود)

٢- إن الممثل لا يتحدث بأقواله ولكن هناك شخص غائب.

وعلى العكس ، يكون المسرح بالنسبة للمتفرج واقعاً لا يمكن أن يراوده فيه شك واقع منعزل . كما رأينا بالنسبة للزمان والمكان : فهناك فناء مسرحي وزمن للعيد وتقوم بعض التجارب فى ذلك الجزء المنعزل من الحقيقة : ويبدو المسرح كأنه نظام منعزل وحقل تجارب تلقائي . إن ما يمكن تشييده على المسرح هو نموذج بسيط للنشاطات الإنسانية ولا داعى للقول بأنه إذا كانت الرقية تتوافق مع آرتو فإن النموذج البسيط يتفق مع الجدل عند بريخت " تنفذ التصميمات كدراسة حركة الكواكب . ونستطيع محاكاة الأحداث فى الحياة الاجتماعية بالطريقة التى تتيح للمرء إذا ما

(١) اقرأ المسرح ص ٣٠٢ - ٣٠٣ .

توقف عند العرض التشكيلي (١) أن يقر بعض المعارف التى تستعمل وتفيد " فالعروض المسرحية تخضع لنظام الصور طبق الأصل الممكنة .

تبدو تلك الأوضاع متناقضة. إنها وظيفة المسرح الذى يضاء ، والتقاء الخيال بالحقيقة وإذا قدر للمسرح أن يكون نموذجاً بسيطاً ، فذلك لأن كل خيال يخضع للنفى ، وإذا كان المسرح رقية ، فذلك لأنه يحاكي بصورة فعالة بعض المظاهر العنيفة فى العالم الواقعى .

منتج المعنى

من الصعب تفكر المرء فى إدراك المتفرج بأن المسرح له طابع منتظم فهو يتبع علامات العرض المسرحى طبقاً للقواعد المسرحية فالمتفرج الذى ينتمى للشرق الأقصى يتابع قصة يعرفها تمام المعرفة ، وهو يهتم اهتماماً كبيراً بالنجاح وبالعلامات المسرحية كما يهتم بمراحل الأسطورة التى تنتمى لعالمه الثقافى ، وهذا لا يعنى أنه لا يهتم بتسلسل الأسطورة مثل الطفل الذى يستمع إلى قصة للمرة الألف ، وفى المقابل فى الغرب فالمتفرج يتابع تسلسل القصة ، وينتظر البقية. فلديه عن (٢) المسرح منظور أفقى وتطور لغوى حيث يلعب التوتر والانتظار دوراً قاطعاً . والسؤال الذى يطرحه هو " ماذا سيحدث لأبطال الرواية "؟ ومع ذلك فإن التأليف المسرحى والأفلام والأضواء كل ذلك يدخل فى الحسبان : فالأوبريت والمسرح ذو العروض الكبيرة فى شاتليه وباليهات الأوبرا تحمل طابعاً شعبياً بجميع ما تحمله من معان. إن كل شكل مسرحى يفترض لدى المتفرج الصلة بين التمييز والصور المسرحية والاستماع إلى الأسطورة ، تلك الصلة المختلفة طبقاً للثقافات ولحظات التاريخ ، والأشكال المسرحية .

(١) بريخت ، شراء النماس ص ٤٣ .

(٢) الرجوع إلى ديمارس ، من أجل النظرية الاجتماعية للعرض المسرحى .

المعنى منذ البداية

إن ما نستطيع أن نقوله هو أنه منذ البداية يتلقى المتفرج شيئاً وكأنه "ذو معنى" مسبق وطعم للمعنى : فتروى له قصة ، ويرى أشخاصاً يتعرف عليهم مثل "الملك" أو "المحارب" أو "العامل" ويرى أماكن يطابق بينها وبين "القصر" أو "المصنع" أو "المسرح" فالمعنى المباشر للخيال ، والمشار إليه يبدو له وكأنه مجهود (كقاعدة عامة) فهو يستطيع قراءة الصورة والأسطورة ، على الأقل طبقاً للأشكال التقليدية للمسرح وبطريقة أخرى تكون علامات الخيال شفافة بالنسبة له . ويمكننا أن نقول وبشكل معكوس إن المعنى يسبق نظرية الرموز والعلامات . وقبل أن يكون العرض نظام علامات نرى أنه تتابع فى المعنى وذلك بالنسبة للمتفرج . ويمكن أن يظل عند هذا المستوى ، مثل أى شخص يقرأ الإلياذة وهو يظن أنها تروى عن غضب آخيل . وفى أحسن الأحوال فإن بناء المعنى الذى يفرض نفسه عليه منذ الوهلة الأولى مهم للغاية ومع ذلك فإذا كان هو الرأى المشار إليه؛ فلاشئ يؤكد لنا أنه لم يلحظ مفهوم الأسطورة . ويكون عمل المتفرج تعميق ذلك الإحساس اللاشعورى . ويختلف المتفرج الغربى عن المتفرج الآسيوى الذى يتطلع إلى النجاح، ويكتفى المتفرج الغربى بالخيال.

والمهمة الأولى "لمدرسة المتفرج" هى أن يدير نظره نحو النجاح - وأن يجد الوسائل التى تتيح له رؤيتها .

النص والسيكولوجية

كذلك فإن التقليد المدرسى الذى لم يستنفد مضاره بعد؛ يريد أن يكون المسرح أولاً هو الدراما، أى النص الخالد، إحدى الروائع التى تستحق الدوام وبها سيكولوجية العواطف، ويكون منحوتاً على الرخام، وخلق كائنات أدبية تزخر بالحياة عن الأحياء أنفسهم. وإذا وجهنا سؤالاً لمراهق فى سن الدراسة عن العرض الذى رآه ، وإذا تجرأنا وسألناه عما اهتم به من خلال العرض ، سيكون عليه أن يجيب (إجابة مهذبة قد ينتظرها المحاور) إنها "الحقيقة" السيكولوجية "حقيقة الطباع"، وسوف يطرح على

نفسه - أثناء العرض - الأسئلة التي يظن أنه ينبغي أن يجد لها جواباً: كيف يكون ذلك الشخص. وبالإضافة إلى خيال الأسطورة ، وهى غذاء كل متفرج للمسرح نراه يضيف خيال الطباع . إن ذلك على الأقل هو ما تلزمه المدرسة بالبحث عنه ، وكما رأينا بالنسبة لحوار الممثل ، فهو يتساءل كيف يكون ، وبما يشعر الذى يتحدث بدلاً من أن يتسائل باندعاش كيف سيتكلم ويتصرف الذى يحس بذلك ، ما دام فى مثل هذا الموقف ، ونفهم كيف أن المحاولة الثانية "للطالب - المتفرج ، بعد انتباهه للنجاح ، فإن ما يجذب انتباهه هو الحوار فى مادية إشاراته - وتأخذ كلمة حوار ، بالطبع بمعناها الشامل للحوار الشفهى وغير الشفهى ، وسوف يستمع إلى ذلك الحوار بدون أن يرجعه إلى فاعل - يؤلف تلك الكلمات ومنبع الشعور ، وسوف يستمع إلى الشعر ، دون إرجاع العلامات إلى "الخارج". وسوف يمتنع أن يعتبر ما يراه ويسمعه كعلامة على الأنا وعن ذاتية الشخصية. وسوف يتوقف عن اعتبار حوار ماكبث (حوار شفهي - وغير شخصي) لإظهار الروح والمشاعر لشخصية ماكبث . وسوف يستمتع إذن بمسرات غير منتظرة .

من أجل استخدام جيد للمسرح :

فك الارتباطات

فك ارتباط حوار الشخصية : يستطيع المتفرج إذن أن يسمع الحوار كنص بالمعنى الشامل للكلمة ، فالاستماع إلى الأحاسيس الشعرية المتداعية والاستماع إلى محتوى الحوار دون إرجاعه لضمير سببي. وببذل العرض المسرحي المعاصر جهوداً قيمة لمساعدة المتفرج فى فك الارتباط باستبدال الأدوار .

وتفتت الشخصية إلى عدة وجوه ، أن يرفض الممثل الطلاء النفسى للخيال فلا يبدو الحوار عندئذ كمنبع تحقيق نفسى (ويرفض المتفرج ما هو مفترض مسبقاً ويعتبر ذلك فك ارتباط حوار لموقف مؤكد أو بعبارة أخرى إقامة الصلة الجدلية بين الحوار والوضع كما تعرفها العلامات المرئية الشفوية للعرض المسرحي. ويتضافر الخيال الخلاق للمتفرج

مع ما يقترحه المخرج فى خلق علاقات جديدة وأوضاع جديدة ، وكما يريد بريخت "تأليف أشكال أخرى للتصرف" ويصبح المتفرج راوياً مساعداً للأطر "فتحطيم قانون العرض" المسرحى، أو بعبارة أخرى مراجعة جميع العلامات التى لا يمكن قراءتها طبقاً (١) للقوانين العادية : القانون المسرحى والنفسى والثقافى .

نظرية الرموز والعلامات

إنه الموقف العام الذى يتخذه المتفرج أمام المنظر المتغير وبالتأكيد فإن هذا الموقف يتغير بصعوبة إذا لم يكن الممتحن قد انتهى من عمله وإذا لم يكن قد أتم العرض مثل مجموعة الرموز والعلامات التى يمكن قراءتها ولا يستطيع المرء أن يولى اهتماماً لأشياء العرض مثل أن تكون الأريكة مخملية فى جنوا والتليفون الأبيض فى المسرح هذا المساء ولنقبل هنا الالتزام بالمعايير : وبعد كل شىء يهدف الكاتب إلى أن يُعدنا لنظرية الرموز والعلامات بالنسبة للعرض وأن نراها ليس فقط كمجموعة إشارات ولكن كتقاطع وظائف رمزية. ونجد هنا الصعوبة التى صادفناها طوال هذه الصفحات، وخاصة التى تتعلق بعمل الممثل : الصعوبة حتى لا نقول استحالة أن نعزل الإشارات. ويمكننا أن نقول "لتلميذنا" أن نعزل ونتبع تلك الإشارة: أن ننظر حركة الكراسى فى الرفيזור، بأن نلاحظ طوال العرض المسرحى إيماء ذلك الممثل، وأن نتابع مختلف التطورات، ولكن هذا العمل الاساسى لكل بحث عن الرموز فى العرض؛ يكون غير مجدٍ بالنسبة للمتفرج الذى لا يملك هذا الطموح.

(١) حول نظرية الرموز ص ٢٩٤ .

وتتركز الصعوبة القصوى لعلم الرموز والعلامات، فى أنه -كما رأينا- لا يوجد مفتاح للأحلام والرموز ، فالرموز لا نخبرنا بمفردها عن شىء معين فماذا يعنى الرداء الأبيض؟ هل هو زى وعلامة للنقاء ، وصلة بالدين ، ويعنى علامة حداد بالنسبة للأسيرين . ويعنى الصيف أو الشاطئ بالنسبة لنا ونعلم أن ماله معنى هو تركيبة العلامات.

ولنتغنى فوراً بالقصيدة التراجعية فهى ضرورية - ولها رونق - بالنسبة للمتفرج فهو يمر من حالة تراخى على امتداد السرد إلى سياسة المطالعة الرأسية للإشارات فى العرض المسرحى . ومن الضروري ألا يعطى المتفرج معنى لما يروى ، ولكن عليه أن يلحظ ما يتم عرضه على خشبة المسرح ، وعليه ألا يندفع فى دوائر الغياب (فى روما منذ ألفى عام) ، "فى ألمانيا منذ عشر سنوات" ، "فى بيجال منذ ثلاثة أيام" وعلى المتفرج أن يكون منتبهاً للعرض الحالى وهو الواقع الفنى ومن أجل هذا فهو يركز انتباهه لكى يستخرج أكبر قدر من العناصر الممكنة : فينبغى إعادة بناء العرض كعالم ممكن. ومن أجل ذلك تكوين ثلاث أنظمة من العلامات :

(١) الفضاء ليس فقط فى تناسقه أو المكان الذى يصوره ، ولكن فى شكل العلاقات التى يفترضها بين الأبطال فى الرواية وكذلك بين خشبة المسرح والجمهور .

(٢) الأشياء، بمفهومها كمرجع فى العالم ، ولكن أيضاً كعناصر لعب بالنسبة للممثل وإذا اعتبرناها فى ماديتها وفى وظيفتها البلاغية مثل الاستعارة، والكناية والرموز .

(٣) الممثل واعتباره منتجاً للحوار الشفهى ، ولكن أيضاً فى علاقاته بمن يتلقى عنه، سواء بطل الرواية والجمهور، وتعتبر ملاحظة الممثل مهمة صعبة للغاية ولكنها مثيرة أيضاً: فيؤلف الممثل شخصية، وذلك هو المجال الذى يتوق المتفرج إلى رؤيته أولاً ولكنه أيضاً يتحدث عن حوار منفصل عنه ويمكننا سماعه

كحقيقة مستقلة، كحوار بلا موضوع، وأخيراً فهو كائن حى له جسد وخواص
جسدية وصوتية مميزة .

الذاكرة :

إن أهم أنواع التربية بالنسبة للمتفرج هى الذاكرة. وتعمل كل إشارات العرض
المسرحى على الذاكرة، حيث إن المسرح هو فن الحركة. ويستند كلية على تغيير
الحركات ويعنى الإحساس بالمشهد إتمام العمل المزدوج لترسيخ العلامات فى الذاكرة
والانتباه إلى تغييرها. ولنضرب مثلاً بما اتفقنا على تسميته الديكور، بمعنى العناصر
الثابتة للفضاء المسرحى. فيلاحظ المرء للمرة الأولى فى بداية العرض ثم لا يلبث ألا
يراه أحد إلا إذا ذكرنا به أحد أحداث العرض المسرحى مثل: تغيير الإضاءة، حركة
الممثل فتح أو إغلاق باب أو نافذة. ويلاحظ المرء فى تلك اللحظة وجود الديكور
وتكون نتيجة عمل الذاكرة هو انبعاث الأحاسيس الواحدة تلو الأخرى مع اختلاف
بسيط بينها، ولكن بطريقة مختلفة تماماً إذ إن الإحساس الثانى يطغى على الأول،
ويعطى للديكور رونقا ومعنى جديدين. إن استخدام نفس العناصر فى نص كامل
مختلف (لغة وإضاءة وشخصيات وقت الحدث) كل ذلك يؤدي إلى تراكم الصور
بعضها فوق بعضها الآخر .

وحتى نتحدث بوضوح أكثر، فهو يؤدي كذلك إلى التكديس : فمع استرجاع
العناصر المماثلة؛ تقوم الذاكرة بصناعة المجاز.

وعلى العكس من ذلك فإن تغيير (الزى والمظهر بالنسبة للممثل والإضاءة) ينتج
منه نوع آخر من الاستيفاء والتركيز المجازى، وينبغى أن نعطى لذلك الوجه معنى أن
يكون المتفرج قد وعى ذلك التغيير وتذكر الحالة السابقة .

وفى حالات الفن المسرحى الحديث يعمل المخرج من خلال عدم الاستمرارية الزمنية
إنها ذاكرة المتفرج الذى يعطى المعنى لما هو غير متصل ، وإلى التعلق ببعض العناصر

ويتركز عمل الذاكرة فى كل ما يتصف بالزوال وبأنه شىء وقتى فيما يتعلق بالعرض المسرحى وفيما يضمن له البقاء ، وفيما عدا الفلاشات المتقطعة للذكرى (الصورة - الحركة) والسرور المبهم للتذكر؛ تعتبر ذاكرة المتفرج تمريناً يتيح الصلة بالنسبة لبقية العروض وبناء الثقافة العامة .

إعادة التكوين والخلق

يعتبر العرض المسرحى مجموعة غريبة بغناها فى الرموز وقد تختلف طريقة التعبير والمدة الزمنية . ويتلخص عمل المتفرج فى أن يصنع بعناصر مختلفة مونتاجات متزامنة، سواء كانت لوحات تحتضنها العين فى حركة واحدة ، أو علامات منفردة ينبغى على إدراك المتفرج أن ينسج فيما بينها نوعاً من الصلة . ومن المستحيل أن يستطيع المتفرج أن يرى ويسمع كل شىء فى آن واحد، ويشاهد جميع الممثلين ، ويفهم جميع الرموز. فهو يشيد مجموعات للإخراج يعد لها. وإذا كان هناك اليوم اتجاه حالى للإخراج فهو يتجه إلى التحرر التدريجى من هذا الشكل المبدع عند المتفرج سواء عرضت عليه حركات متقطعة عليه أن يبذل مجهوداً لتجميعها وأن يقترح لها معنى؛ أم كان ثراء الحركات الضئيلة التى يقوم بها الممثلون ودقتها يجعل من الصعوبة أن يتابعها كلها عند جميع الممثلين (فيتاز) أو كان المتفرج غارقاً تحت شلال العلامات والصور (بلانشون) وفى كل تلك الحالات يقوم المتفرج ببناء أساليبه فى حدود قدراته للملاحظة ، واتساع ثقافته (المسرحية والتشكيلية) حتى فى الحالة التى يكون فيها توازن الخلق المسرحى حين يكون المتفرج غير معرض للضياع كما هو الحال بالنسبة لسترهالر ، ويشرى العمل الثقافى التركيبى للصور حتى يضطر المتفرج إلى بذل المجهود وتركيز جميع مراجعه الثقافية (ومن بينها الصور) ويعمل الإخراج الحديث حالياً فيما

(١) انظر لما سبق ، " الزمنية " ص ٢٦٧ .

هو غير متصل (رأينا ذلك من قبل) : فصل القضاء ، وبعبارة الأشياء بطريقة شاذة ، تنافر الإشارات التي يقوم بها الممثل - ويستعيز المتفرج عن ذلك التقطع ببناء أنظمة صغيرة متماسكة لها وحدة في المعنى . ولكنها لا تشكل حواراً منظماً ولكن كوكبات ذات معنى ، ولا يستطيع المتفرج في كثير من الحالات أن يشكل عن طريق المونتاج تلك المجموعات ذات المعنى ولكنه يكتفى باللصق ، وفي هذه الحالة وبالنسبة للمتفرج ، سيكون التنافر له معنى . وهنا يعطى نوع من الشعر السريالي للمتفرج حرية تفهم المسرح .

الجدلي

إن تعليم هذا العمل الذي يتصف بالبراعة والصعوبة يتطلب نوعاً من الخفة وسرعة الإدراك الذي لا يتكرر ، هل تجعل المتفرج غير جدير بالانزلاق إلى مستوى الأسطورة ، وإلى لذة التسيب ، والاكتشاف المستمر ؟ ونرى هذا الكم من الاعتراضات .

كيف نوقف في كل اللحظات الحركة التي لا تقاوم للعرض المسرحي ؟ وينبغي أن نقبل بلا شك مخاطرة السير بطريقة بهلوانية ، عندما يتطلب عمل المتهنئين بحق أن نتوقف وسيتطلب بهذا الثمن التشابك بين الإدراك التطوري وبناء الأنظمة اللغوية المتزامنة وسيتطلب المتفرج من أن يتفهم ليس فقط جوهر الأشياء ولكن الوظيفة الرئيسية للمسرح ، التشابك بين الرمز كتطبيق للنجاح وتطبيق ذي معنى ، وحضور مسرحي والرمز كغيبية ، تعنى شيئاً آخر ، إن هذا التشابك هو الذي يتيح فهم المسرح كوسيلة لتنظيم الواقع (١) وإلقاء الأضواء عليه في العالم . إن ذلك التطبيق المسرحي الذي نطالب المتفرج بأن يعيه جيداً ، لا يقتصر فقط على البناء للحلم ، والإمكانية المتاحة للمتفرج أن يمس (أو يحلم بأنه يمس) استيهامه . والوسيط بين ماهو خيالي وواقع العالم المسرحي . ونستطيع أن نقرأ في النجاح المسرحي ، تطبيقاً مسرحياً مستقلاً ، وإذا أمسكنا بصلاية بطرفي السلسلة بالخيال والتطبيق المسرحي فسنرى أن الحدث

(١) " هذا الواقع " ليس هو العالم المادي ولكن البناء الذي يقوم على تجربة المتفرج .

المسرحى يستطيع بناء الصلة بالعالم . ويمنع الجدل فى الإدراك المسرحى سلبية الخيال وصورية التطبيق.

تجدد علم الدلالة

لا يتمسك المتفرج ، ولا يستطيع أن يتمسك، بوضع العلامات وتسمية الرموز، ولا يستطيع أن يتمسك بنظرية الرموز والعلامات . عليه أن يجد معنى لكل رمز يدركه . وبعد قيامه بعمل " التحليل " للمشهد ، والتعرف على العلامات وبعد تحليل نظرية الرموز والعلامات؛ يعود المتفرج إلى المعنى والفكرة وقد رأينا من قبل أن كل تحليل يفترض تجميعاً للعلامات، وبناءاً للمجموعات والنظائر .

وهناك اتصال بين نظرية الرموز والعلامات وعلم الدلالة . وتعتبر إحدى خصائص توظيف العرض المسرحى بالنسبة للمتفرج، وأن كل ما هو موجود على خشبة المسرح سيكون إشارة، بقصد أن له معنى، وأنه إذا كان هناك شئ على المسرح، وإذا قام الممثل بحركة، فذلك لأنه يريد أن يقول شيئاً. وكما رأينا من قبل، فإن أول نظرة للمتفرج تعطينا معنى أولياً، والمثال على ذلك فيما يلى:

نرى عرضاً لمسرحية "مريض الوهم". وهناك صورة: رجل يقول إنه مريض، يجلس فى مقعد مريض، ولهذه الصورة معنى (أو عدة معانٍ).

وليس لهذه الصورة معنى، وحتى يكون لها معنى يجب أن تنسب إلى مرجعها وإلى مجتمع لغوى بمعنى نظام أو عدة أنظمة للمراجع. ومن العبث أن نقول إن هذا العمل "المرجعى" الذى يعطى المعنى للرمز بالنسبة لعالم المراجع؛ بدأ إذن - وربما تم تصنيعه - بواسطة العرض . وفى أغلب الأحيان يقوم الإخراج بوضع الرمز (اللغوى) فى مكان لغوى خيالى ليس كما تخيله كاتب النص ، ولكنه مختلف أيضاً عما فى ذهن المتفرج. لقد قام المخرج بدس بعض الرموز بالنسبة لعالم المراجع، ولكن لا يستطيع أحد أن يقول أن المتفرج يقبل ذلك المرجع، ولا يتمسك به وفى الواقع هو لا يستطيع أن يتمسك به، وهو مضطر بأى طريقة إلى أن يعيد التفكير بالنسبة لوضعه الشخصى فى العالم. ولا

يساعد العرض المسرحى إطلاقاً المتفرج على نظام المراجع : فعليه أن يصنع وسائله المرجعية الخاصة

ومن العث أن نتساءل إذا كان الفن يعكس أو لا يعكس العالم: فالمتفرج فى المسرح هو الذى يجعله هكذا. ويجعله يرتد إلى تجربته الشخصية. ونفهم خطأ بعض المسرحيات المتآمر ضدها، حيث تكون مراجعها سليمة وتفرض معنى سابقا قد يوفر الجهد ولكنه يلغى التفكير بالنسبة للمتفرج.

ونرى إذن أين تتوقف الايديولوجية، وكيف (يعد بريخت أستاذا فى ذلك)، إن القراءة السياسية - بالمعنى الواسع للكلمة - للعرض المسرحى لا تجد مكاناً لها إلا بعد قراءة الرموز وليس قبل ذلك. وكلنا يعرف أن العرض يمكنه أن يعكس المعنى الخارجى للنص الدرامى، وكيف يتم ذلك .

(١) بتغيير المراجع

(٢) بإيجاد نظام من الإشارات بحيث يكون المتفرج مضطراً تقريباً أن يختار المرجع حيث يتغير المعنى. وينبغى علينا أن نسأل المخرج والمتفرج لكى يتسنى لهما الإجابة على الأسئلة حول معنى العرض، وايدولوجيه تلك التجربة المسرحية. ويمكننا فى هذا الإطار أن نفهم الوظيفة المزدوجة للمسرح من جهة المنظور السياسى والمسرح الأسطورى. ويرجع المتفرج العرض المسرحى إلى عالم المراجع الخاص به، سواء كان واقعياً أو خيالياً. وتتيح قراءة العرض للمتفرج أن يقدم حساباً وأن يعرف تماماً مكانته فى العالم (بريخت). وعلى العكس من ذلك فإن المسرح الأسطورى والعرض الأسطورى لا يجعل المرء يشهد دراما مقدسة ولكن يضطر المتفرج نفسه أن يرجع إلى تجربته فى الحياة وأن يجعل من الأسطورة مبدأ لتنظيم العالم .

إن إجراءات العودة إلى المراجع ليست بالشئ اليسير: فهي تنعكس جديلاً على العالم، ويجد المتفرج نفسه أمام لوحة لتنظيم العالم فى مِباحة محددة، نظام ملموس وغير خيالى، وكذلك يشيد المتفرج، كما رأينا بعض المراجع بالاستعانة بعالمه الخاص (عالم التجربة، وعالم الثقافة). وقد ينعكس ذلك المرجع، ويمكننا قراءة أشياء عن العالم بينما نرجع إلى التنظيم المسرحى. وكذلك نستطيع أن نفهم بعض أعمال المسرح التى لا تتعارض مع مفهوم النفس. ويدرك المتفرج جيداً أن المسرح ليس هو الحياة؛ ولماذا لا يستعير حياته الخاصة بعض الحلول من المسرح؟ وكما قال السيد كلاين عندما تحدث عن بريخت: "يصير الموعد النهائى للتطور الدرامى هو النهاية الأساسية للتطور الحقيقى".

ومن هنا نرى كيف أن التطور الخاص بالناحية المرجعية عند المتفرج أصبح تطوراً خلاقاً: ومن هنا يستطيع المتفرج أن يؤلف علاقات جديدة بين المسرح والعالم إن قراءة العرض المسرحى وتعلم هذه القراءة، لا يقتصر ذلك فقط على تنقية الاستهلاك الفنى بل يعنى التسجيل الذاتى فى تأليف مثير. بشرط ألا يتوقف المرء عند المعنى الأول، أو تحليل العلامات ولكن بقبول إجراء مطالعة شعرية مزدوجة للعلامات من أجل مطالعة شعرية للعلامات.

لقد تحدثنا قبل ذلك عن علم البلاغة الخاص بالعلامات. إنها طريقة المطالعة التى، وبشرط وجود الوقت والقوة لإتمامها، تتيح التطبيق الفنى الذى يكون متناهيًا فى مسيرته. إن ملاحظة انتظام العمل المجازى للعلامات، وهذا التبادل، وهذا الانزلاق الدائم؛ يصنع سلسلة بين جميع عناصر العرض المسرحى، وأن نرى فى تداخل العناصر مع بعضها البعض هيكلًا كاملاً من الاستعارة يشيد صلات جديدة، وأن نجد فى علامات الفن المسرحى الوجه الذى يشيد الفن المسرحى الذى يصل حاضر العلامة وغياب مايدل عليه، الشخصية والممثل، الموت وعدم الموت، الحياة والتمثال مجموعة من الصور الذهنية والحساسة التى تخص المتفرج.

هل هى ألعاب شكلية أو صورية. وحتى أشكال البلاغة يكون لها مراجع تصلها بالعالم ، إن ما يشير إليه مارسيللو باجنيني؛ بالنسبة للشعر يتناسب حرفياً مع حالة الشعر المسرحى ، تحطم القصيدة المعنى الحرفى وتشكل تجديداً فى المعنى لا يظل حبيساً فى دائرة الخطاب الشعرى، ولكنه يظهر أفقاً جديداً للمراجع نحن ندفع عن أنفسنا أن نكون معيارين أو أن نطلب من نظرية الرموز والعلامات معايير خاصة بالقيم، هل نستطيع أن نحلم حول هذه الأفق من المراجع: ربما تكون الروائع الدرامية ، وتكون فى خدمتها مختلف أنواع الإخراج التى تفتح أفقاً جديدة للمراجع. ويخلق العمل الجديد قانوناً يختص به وإمكانيات جديدة للمراجع تتيح لهذا العمل الانفتاح على العالم . هل يعتبر الفن ثورياً؟ قديكون كذلك إذا أتاح قراءة ثانية للعالم تبشر بالتغيير.

الفصل الثامن

سرور المتفرج

كان بريخت متفائلاً: فالسرور والمعرفة عنده لايفترقان، والمعرفة والتذوق شئ واحد. وتلك وقاحة في التعبير ليس فقط بكلمة سرور ولكن كلمة لذة التي تحمل بين طياتها الكثير، ويمكننا أن نقول كل شئ عن سرور المتفرج، فالنماذج المتضاربة لها احتمالاتها سرور المشاركة الوجدانية وسرور التهكم وسرور بعدم الفهم، والسرور الناتج عن البعد الذهني والسرور الناتج عن النزق العاطفي، والسرور الروائي (وبعد ذلك؟ يتساءل الطفل المتفرج) وسرور اللوحة، السرور من الضحك والسرور من البكاء، السرور من الحلم والسرور من المعرفة، السرور من اللهو والسرور من العذاب. السرور من الأمانى والسرور من البعد عن العواطف... ويمكننا الاستمرار في هذه اللعبة من المتناقضات.

ويمكننا ملاحقة السرور المسرحي المنبث والذى لا يغيب أبداً، من خلال نظام من العلامات في العرض، في كل مرحلة لكل بحث مسرحي، إذ نجده كامناً متغير الشكل، عنيدا.

بعض المقدمات :

(١) إن السرور المسرحي ليس سروراً منعزلاً، بل هو ينعكس على الآخرين ويمتد كمنار البارود أو يتجمد فجأة. ويبدى المتفرج إشارات بسيطة تدل على الجور فيما عدا الضحك الصاخب والدموع الصامتة، إذ تكون العدوى ضرورية لسرور كل فرد، إذ لا يذهب المرء وحده إلى المسرح - وإذا ذهب بمفرده، تقل بهجته.

ب) يأخذ السرور المسرحى أشكالاً متعددة فى حد ذاته، إذ يتكون من كل أنواع السرور التى تتعارض فى بعض الأحيان؛ فهو يختلف طبقاً للأشكال المسرحية. ولا يمكننا أن نرى فيه مفهوماً مشاركاً فى المعنى. ولا سيما أن له طبيعة مزدوجة

- فهو سرور لاستدعاء الغياب (الرواية، الخيال، من جهة أخرى)

- وهو سرور بالتأمل، فى الواقع المسرحى الذى نحياه مثل النشاط الملموس الذى يشارك فيه المتفرج.

ولا ينقسم هذان الشكلان من السرور إذ يرتبطان بشدة، وأحياناً يكونان منفصلين طبقاً لأشكال العرض. الفرحة بالنموذج البسيط أو الحافز العاطفى فتلك حركة ذهاب وإياب بين الشعور بالغياب واللعب بالحضور.

ج) نتيجة طبيعية لا يكون سرور المتفرج مجرد تلقى سلبى، بل هو صلة لنشاط، ولمجموعة من الأنشطة التى يتقلدها بعض الشئ (وقد رأينا مدى الازدواج بينها)

د) نستطيع معرفة مدى سرور المتفرج بمدى العلامات الكثيفة (التي تقاوم المعنى) أكثر من التى تحيلنا إلى معنى واضح وذلك يرجع لشفافيتها.

من أجل تنظيم عملية الرموز والعلامات للسرور

إعداد الأسطورة

كانت الأسطورة موجودة فى البداية، وسوف نرجع إلى زمن سحيق لو حاولنا تبرير السرور الناجم عن القصة المروية، ذلك السرور الذى يقدمه الراوى لجمهوره مثل راسين- شكسبير وجنيه. السرور من التطور اللغوى لقصص غير معروفة ويكون التوتر أساس السرور. السرور من تكرار قصص معروفة، ويكون ممثلاً للسرور الذى يشعر به الطفل الذى يطالب أكثر من عشرين مرة بتكرار رواية يحفظها عن ظهر قلب ولكن على

الرواي أن يلتزم فى سردها بأدق التفاصيل .

إن المتعة من السرد لا تكون متعة بسيطة أكثر مما نرى "الأشكال البسيطة" فى الأدب: فالروايات المسرحية هى "سرد حى لأحداث -معادة أو مؤلفة- تطوع الرجال وذلك لأغراض اللهو". وأسباب "هذا اللهو"، لماذا تلك "الاعادات للحياة الجماعية للرجال" وهل هى جديرة لأن تمنحنا السرور، بدلاً من أن تبدو مضجرة لأنها تكرر لما هو موجود، ولا يحدثنا بريخت عن ذلك، وعن أسباب السرور الناتج عن السرد لانملك إلا تخمين: ذلك السرور (١) "الفرويدى" أن نرى -دون أدنى وجه للخطر- عن طريق الكلمة العادية أو الصور التافهة، مما قد يجلب الخوف أو الرغبة الخطرة، وقد أحب جميع الأطفال قصة "الإبهام الصغير" وأحبوا الدوار البسيط الذى يستشعرونه خوفاً من أن يتركهم أهلهم. وفى الطرف الآخر من السلسلة، نستطيع أن نرى - وذلك عند بريخت - نماذج مصغرة - وسيلة سريعة وبلا خطورة بمشاهدة ميكنة الأحداث الإنسانية وبذلك نكون قد تجاوزنا آفاق السرور البسيط للرواية .

الأسطورة

ليس السرور الناجم عن السرد مسرحياً بحتاً، فقراءة الأسطورة، والأقصوصة أو سماع رواية بوليسية فى الراديو تعطينانفس القدر من السرور مثل الرواية المسرحية. ونستطيع أن نعرف قدر السرور داخل العرض المسرحى، فقد ينجم عن الخيال لا عن سرد ما يؤدى على خشبه المسرح أو الراوى والرواية، ولكنه ينجم أيضاً من الإيماء (٢) وتقليد الكائن الحى والعمل، ذلك السرور المسرح حتى فى داخل الحياة اليومية، ونصل هنا إلى هذا النوع من الفن المسرحى التلقائى، وهو الحياة اليومية

(١) بريخت العضو الصغير " كتابات حول المسرح ، ص ١٠ - ١٢ .

(٢) بروفويتلهيم .

والعلاقات الإنسانية: الأيماء والروايات اليومية والتي سوف نرى السرور ينعكس على العرض المسرحى من خلالها، السرور من الحديث الإنسانى الذى نشعر بطلوته فى "الحياة"، ومن فوق المنبر، وعبر الأثير، وفى التليفون. ولاداعى للمسرح حتى نشعر بهذا السرور، ونتذوقه، وربما لانجد أيضاً معنى فى عزل ذلك السرور عن العرض المسرحى لأن ذلك النوع من السرور لا يمت إليه بصلة ولكنه يحتويه، فالمسرح وحده كفيل باحتواء (١) وتشكل نوعية خاصة .

السرور المرتبط بالعلامة

إن السرور المسرحى المحض هو سرور العلامة، وهو الأكثر تعبيراً عن نظرية الرموز والعلامات. إذ ما هى العلامة؟ إنها ما يحل مكان المادة، ذلك الحضور الذى يكون فى نفس الوقت غياباً: البكرة فى مكان الأم، خشبة المسرح فى مكان الحقيقة الغائبة، مسرح كعلامة لسد الفراغ. إن ذلك النوع من سد الفراغ هو من أساس السرور المسرحى. فالذاكرة واليتوبيا، الرغبة والذكرى، كل ما يستدعى الغياب ذلك هو تيرب السرور المسرحى .

سرور التقليد

عندما نتحدث عن السرور المسرحى، ينبغى أن نبتعد عن أى إرهاب إن كل امرئ يحس بذلك السرور ولا يجرؤ على الاعتراف به. إنه سرور قوى ومشرف، هو يعتمد على الرغبة فى أن يرى تقليد العالم بإمكانياته المحدودة، والحرفية. إن تقليد الطبيعة : الانفجارات البركانية أو أمواج البحر، وتقليد المجتمع، وتقليد الاحتفالات التى لا يرتادها سوى الأغنياء وذوى النفوذ: تقليد حفل فى القصر، يستحسن ألا تكون الوردة طبيعية ولكن من القطيفة ويستحسن أن تكون الوردة صناعية. إنه سرور

(١) نظرية الجبور عند فلاسوفنا .

طفولي، ولأحد منا يستطيع أن يهرب، والأكثر تتبعاً "للموضة"، ومخرجونا ومصوروا المتفرج لدينا يصورون لنا مناظر بزوغ الشمس وغروبها فوق الجبال ووميض الأضواء في نيويورك، ويعجب بذلك مشاهدونا المتطورون مثل الأطفال في الشاتليه. السرور بالتقليد وهو بذلك أيضاً السرور بالصورة وكلاً يسير في ركاب الآخر.

ويمكننا أن نبتسم من ذلك، ولكن في أحسن الأحوال، فإن الإخراج يرينا أن التقليد الإيمائي ليس ثمرة السحر، وأنها تبعث السرور المزدوج إذ إنها ثمرة التطبيق الإنساني القابل للنسخ والتقليد. ويتأرجح سرور المتفرج بين هاتين الحركتين الافتتان بالخلق السحري، وملاحظة تطبيق التقليد. وفي كلتا الحالتين يكون السرور في مراقبة الحركة أو نظام الحركات التي قد تنعزل: فالمسرح لا يقلد كل شيء، كما رأينا ولكنه يركز المحرق على ذلك البناء الخاص.

التفكير في العلامة

السرور من الرؤية، والسرور من السمع

لن نستفيض في الشرح عن السرور من المشهد الخالص، وجمال الألوان، والأزياء، وجمال الأجسام عن الانفعال بالموسيقى، إنه السرور الخاص بكل شكل من أشكال المشهد بما فيها السينما. ومع تلك الدقة، والتركيز المعرفي للنظر، في المسرح ليس ثمرة صناعة سابقة بل هو انتاج العمل الحسي للمتفرج في كل لحظات العرض. وللسرور المتعلق بالصورة يضاف السرور الناجم عن ذلك العمل، ولم تكتمل اللوحة بعد (فلا يستطيع أحد أن ينظر إلى جميع الحركات في نظرة واحدة) ويسعد المتفرج من هذا العمل بالنظر والسمع معاً وينبغي أن نسرع بالنظر: فالصورة المسرحية منتزعة من شلال الحركات، وهذه الصورة تتفكك بمجرد أن تكتمل، ويصبح تكوين الصورة المسرحية (بصرية وسمعية) مصدراً للسرور. وفي الواقع فإن أحد الخصائص المميزة للإخراج الناجح هو السماح بذلك السرور المثير، وأن يفسح المجال لجميع أنواع الصور المتاحة وأن نترك للمتفرج الشعور بأن سروره في الرؤية لم يكتمل بعد، وأنه مازال

مجموعة من العلامات متبقية لم يرها ولم يستنفذها ، كان يمكن رؤيتها فى مكان آخر .
السرور بكل ماهو زائل، وحرب كل ماهو زائل .

ويمكننا أن نرى اللوحة بشكل آخر إذ لم ننته بعد من رؤيتها بطريقة أخرى وأن نقوم بدراسة كل تفاصيلها وتظل اللوحة باقية أبداً . وينتهى العرض ويستمر فى عمل الإخراج جدل بين ثراء العلامات والامكانيات المحسوسة للمتفرج .

لذة تعديد الحرف :

نحن نعلم أن إدراك المتفرج المسرحى؛ هو نوع من تعديد الحرف بالمعنى الفنى للكلمة، وأنها مصنوعة من أجزاء متناثرة ، ومن أجل استعمال آخر؛ فاستعمال كل متفرج يصنع مجموعة جديدة- بأجزاء من المجموعة السابقة فنية لوحة الحركات المتعارضة لاثنين من الممثلين، سطوع الأنوار تلك التركيبة الخاصة بكل متفرج ، يستطيع المخرج إعداد تلك التركيبة، ويسعد المتفرج ويشعر بالسرور المسرحى مع العناصر المقدمة .

ويكون العمل بالنسبة لمشاهد السينما أقل بكثير لأن الصورة تصطحبه من ذراعه وتكون لديه قدرة أن يسبح وحده فى الظلام ؛ أما المتفرج فى المسرح فعندما يشيد عرضه لنفسه؛ فإنه ينعم باللذة الحائرة فى المجابهة الدائمة مع -ما يصنع إلى جواره- جاره المتفرج .

سرور الذاكرة :

ونعلم أن إدراك المتفرج لا يكون متزامناً فقط بل هو تطور فى اللغة ، فالذاكرة تسترجع العناصر السابقة للعرض، ويكون هذا السرور إيجابياً، ولا يتوقف عند معرفة ما مضى، فإن تطابق العناصر السابقة والحالية يتيح صناعة جديدة. وهنا يشعر المتفرج برشاقة ذاكرته ، وحدة ذكائه، إن التقارب والاختلاف يلعبان بالنسبه له لعبة ما .

ولا ترجع بنا الذاكرة فقط إلى الحركات السابقة على العرض ، بل إلى مرجعية الحركات المحسوسة . وبطريقة أخرى فإن الحركات ترجعنا إلى ما فى تجربة المتفرج وما قد يتناسب معها . ويستدعى الكون الوهمى الموجود أمام المتفرج الكون الخاص بالمراجع بالنسبة للمتفرج ، وهو عالم تجربته الخاصة وتجربته الثقافية . وإذا صاح قائلاً: « إنه مثل هذا ، هذا ما رأيته وعشتة » وليس ذلك فقط لأن العرض يستدعى ذاكرته وذكرياته ، إنها صحيحة الفرح وأثر السرور فى التعرف على ما قد رآه وعاشه . إن ذلك السرور المسرحى نجده فى اللذة عند بروس ، وإذا كان المسرح يقدم - كما يريد بريخت - نماذج للفهم من الحياة الاجتماعية ، وإذا كان هناك سرور ، فذلك لأن استدعاء التجربة ، وإلقاء الأضواء على تطورات الحياة الاجتماعية يتمشى مع الارتعادة النفسية "للتعرف" على الماضى .

وعلى العكس ، نستطيع أن نقول إن المشهد المرير لتدمير العواطف؛ يعمل بالنسبة للمتفرج مستنداً إلى مراجعه العاطفية الخاصة ونصل هنا إلى الإوالية الفلسفية للمتعة المسرحية.

السرور من الفهم :

يستطيع المتفرج عن طريق تحليل علامات العرض أن يكون سيداً للتطورات الاجتماعية والنفسية ، والسرور الذى ينجم عنه هو الناتج من كل نشاط ذهنى ناجح ، إن السرور الناجم عن الفهم هو الذى يتمخض ليس عن التلقى فقط ولكن من العمل .

ويجب ألا نفكر فى أنه سرور يقتصر على العروض الملحمية فقط ، حتى إذا كان المسرح الملحمى يعمل بعزم من أجل ذلك النوع من النشاط الخاص بالمتفرج ، فإن ما يستطيع المتفرج أن يفهمه ، ويسر بفهمه فى العرض المسرحى ليس ثابتاً دائماً ، ولا مبرمجاً مقدماً . إن ما يتيح للمتفرج فهم الآليات التى تعمل بشكل أو بآخر فى العرض المسرحى هو تحليل العلامات وتوظيف نظرية الرموز والعلامات .

ومن المفيد أن ندرك أن تلك العلامة لها دلالة أيديولوجية وتضئ تلك الإوالية
الأيديولوجية عند الممتحن وعند المتفرج على حد سواء. كما أن هناك استراتيجية لنظرية
الرموز والعلامات فى مطالعة العرض المسرحى تتيح للمتفرج أن يفهم التطورات الخاصة
بالعرض المسرحى، وقد رأينا أن ثقافة المتفرج تتيح له أن يستشعر السرور الذهنى
"الملحمى" -إذا جاز لنا التعبير- بالنسبة لعرض يكون له هدف آخر .

السرور بالتأليف

إن ما ينتج من البانوراما السريعة لمختلف أنواع السرور الخاصة بالمسرح هو أنها
ملذات سلبية يكون فيها الصنيع أكبر دوراً من الاستقبال. ونستطيع أن نواصل
المسيرة.

لم نكن نأمل حتى اليوم فى العروض المسرحية إلا فيما يتلاءم مع القوانين التى
يعرفها المتفرج. ولكن المسرح هو فن الاختراع. إن الممثل المصطنع يعلم أن عليه أن
يخترع العلامات التى تثير الدهشة، والسرور بما هو غريب ضرورى بالنسبة لمحِب
المسرح، ويكون الاختراع ملكة متوجة على خشبة المسرح، وكل طفل يمسرح وجوده،
يعمل فى التأليف. إن السرور بما هو لعبى، إن الذى يرتضيه الممثل ويردده "المتفرج"
داخلياً هو السرور من المقابلة النفسية بين الممثل وجمهوره. ويتأمل المتفرج التأليف
اللعبى ويجد نفسه فيه .

تأليف مزدوج

أ) اختراع العلامات غير المنتظرة لاستدعاء الخيال، والحقيقة خارج خشبة المسرح

ب) اختراع الألعاب فوق خشبة المسرح، تكون جديدة فى حد ذاتها، بلا أى صلة
مع كل ذى معنى، ولنلاحظ أن اختراع الألعاب المسرحية لا يمكن أن يتم تحت
طائلة اللامقروئية بلا أى صلة بالقوانين المسرحية سواء من ناحية التقاليد أو
الزمن، ويتم التأليف فى تلك النقطة أو النقطة الأخرى بالاختلاف مع القوانين

التقليدية كما يعرفها المتفرج السرور بالاختراع الشفهي، والسرور بالاختراع النظري والسرور بالخلق اللعبي، كل ذلك أمور واضحة، وربما استطعنا أن نضيف السرور بكثافة العلامة وبما هو من قبيل الصدفة .

لقد وضعنا في اعتبارنا حتى الآن سرور المتفرج مع كل التحفظات التي تملئها طاقته الإبداعية، ونستطيع أن نقول: إن أنواع السرور في العرض المسرحي كانت تعتبر شفافية العلامات كأنماط السرور، وأنها تجلب السرور للمتفرج. ويجد المتفرج نفسه أمام علامات لا يفهمها، ولا يستطيع تسميتها (جماد - حركة - خطاب) وربما يستطيع إسنادها إلى شيء يعرفه، أو قد تسبب له مشكلة فعلى المتفرج أن يصنع العلاقة بين العلامة وعلاقتها بالعالم. وذلك إلى أن يتم جذب المتفرج وأن ينقض وعده، ومن هنا نفهم أن إمكانيات التأليف الخاصة بعلم الدلالة بالنسبة للمتفرج ليست بلا حدود. وأنها تتوقف على طبيعة الجمهور وعاداته .

ويسعد المتفرج بما هو متفق عليه، فرصة وحيدة من وجهة نظره

الأنا هو شيء آخر أو ملذات السفر

ربما يمكننا أن نقول بعكس بريخت، إننا نتطابق دائماً، وأن المتفرج - في نطاق أنه المرسل إليه في المسرح - يجد دائماً مكاناً حيث يعمل ويحيا ما قد يعرض عليه وينبغي عليه أن يعرف من يتقمص شخصيته. وعادة ما نقول إن المتفرج يتقمص شخصية البطل، وتتقمص المتفرجة شخصية البطلة. إنه شيء جميل أن يكون المرء بطلاً أو امرأة جميلة؛ كما أنه شيء رائع أن يشعر المرء للحظة بأنه غول هائل يتحكم في أعدائه، إنه شيء جميل أن يشعر بأنه شخص مسخر بالعواطف والأحاسيس، والآلام، التي - ومن حسن الحظ - جنبتنا الحياة اليومية إياها، ربما يكون من الأفضل - بالرغم من بريخت - ألا نتصرف في هذا النوع من السرور، وخاصة في نطاق أنه لا داعي لإنكاره، وحيث لا يعمل المسرح الملحمي على إنكار ذلك التطور، وإن السرور من المسافة النقدية يوازن سرور التطابق، ويقوم المتفرج برحلة ذهاب وإياب سريعة بينهما .

ويمكن للمتفرج أيضاً ألا يتقمص شخصية البطل كما هي، ولكن بضمير مركز قد يكون للبطل أو قد يكون لشخصية أخرى ثانوية: ربما يحدث ذلك في إخراج "ملحمي" وقد يكون ذلك الضمير المركز أيضاً ضمير الناسخ المرسل. ويكون من الممكن أن نخرج نصاً بأن نجعل المتفرج يسر بأن يضع نفسه مكان الكاتب وهناك سرور المطابقة للعارض، وهذا هو السرور الناجم من أفضل العروض الملحمية ويكون هذا السرور بارعاً إذا اتحد بالحلم المبدع للمتفرج، فإنه يقوم بهذه المسرحية أو يأمر بقيامها.

وأحياناً ينتقل التقمص من شخص إلى شخص ومن وجه إلى وجه. ولا ينبغي أن ننسى - عندما نعتقد أننا نتحدث عن تقمص شخصية البطل - أن ذلك لا يتم دون أن نمر على اقتباس شخصية الممثل.

وإذا تحدثنا عن سرور التماثل، فينبغي ألا ننسى أنه يفرض بعض الصلة مع الممتهين. في نطاق أن سرور التأمل هو سرور إيجابي، وينعم المتفرج أيضاً بأنه الممته (المرسل والمخرج، المؤدى والممثل)

القانون و المخالفة

يعتبر المسرح أحسن وسيلة للمخالفة؛ وسيلة رائعة وبلا أخطار. وهناك مع ذلك بعض الخطورة. وهناك رجال الأخلاق ورجال السياسة من كل جنس يشهدون بذلك. كل منهم يفكر حول السرور في المسرح، مثل أي نوع من أنواع السرور فهو يشعر بطعم الكبريت ويكون متلصصاً. إنها كلمة بغیضة، وهناك بعض الكلمات أخف منها وقعاً، ومن الواضح أنه يتم في المسرح شيء ما لا يعجب المتفرج وقد يعجبه أحياناً، شيء يجمع بين السرور والحرمان.

عندما (١) لاحظ فرويد طفلاً صغيراً أثناء لعبه بالبكرة ، اكتشف الأساس النفسى للمرح فى المسرح : ونجد هنا ما لا نجده هناك ، قد نجد العلامة هنا لنأخذ مكاناً ما يعبر عن رغبتنا وتعطينا اللذة التى تجمع فى نفس الوقت بين الخيال والواقع، ويعتبر المسرح كالمملك بالنسبة للتحليل النفسى الأدبى، ولم يكن هدفنا اليوم أن نضيف (٢) بعض الغايات لتلك الاعتبارات المعلومة . وكفىنا أن نؤكد أنه ليس بالصدفة أن ارتكاب المحارم وقتل الأهل تحتل خشبة المسرح منذ نشأة المسرح. ولا يكون أوديب أوديباً ولكن الذى يرويه هو ارتكاب المحارم وقتل الأب، إن عرض النواهى الكبرى على خشبة المسرح يبعد ما بين الرغبات الانسانية ومالها من طابع جبرى (٣). إن تلك المخالفات إذا ما تمت إزالتها فإنها تبعث فى النفس المزيد من السرور : لأننى أرى أن من يعاقب هو إنسان آخر ، وأنه إذا لم تتم معاقبته بطريقة أو بأخرى - لكنت أندم على عدم ارتكابه شخصياً تلك المخالفات وتكون المخالفة خيالية، ولكنها حقيقية أيضاً لأنه فى الواقع إنسان الذى يقتربها، إذ أرى شخصاً آخر يفعل وينال ما أحلم به : إن المسرح هو أيضاً " المسرح الآخر " ، وله وجود مادى، يفصله عنى " صف الأنوار " ، ذلك الحاجز من المستحيل أن يرى المرء - وألا يستطيع الإمساك بأحلامه - السرور والحرمان من المسرح، ويسخر الشباب من الشيوخ، وتسعد الشابات، ويعتدى الضعفاء بالضرب على الأقوياء وذلك باللجوء إلى الحيلة : إن كل ما يحلم به المرء (بوعى أو بغير وعى) يقع بطريقة مادية .

(١) الطفل يقرب ويبعد البكرة ، ويكون هكذا سيداً للحضور - الغياب الذى يخفف عنه مرارة غياب الأم .

(٢) اقرأ حول هذا الموضوع ، ليس فقط فرويد : محاولات فى تطبيق التحليل النفسى أو . مانونى (سبق ذكره) و أ . جرين : " عين أكثر "

(٣) اقرأ مورون : النقد الذاتى للنوعية الكوميديّة وتحليله الرائع للذة الانتصار .

ونرى أن هذا النوع من السرور النهائي يمسك بيد السرور الناجم من الرواية ويبد
أخرى يمسك بفرحة النجاح : إنه السرور برؤية الممثل يسخر بمرح من السلطات وقد أبان
عن قريحة نفاذة ومرونة جسدية . إن فى ذلك انتصاراً لمبدأ السرور على الحقيقة .

ويعد ذلك تخريباً بلا خطورة يحده النفى " إن ذلك غاية فى الجمال، ولكنه عار من
الحقيقة " إن مكر " كوراج " يرتد إليها ، وإذا نجح " أصدق " لفترة وجيزة ، فلأن ذلك
يحدث فى الرواية

الفزع

يقول أرسطو : " الرعب والشفقة " . فلتكن إوالية الخوف ملازمة للسرور المسرحى ،
فالجميع يعرفون ذلك جيداً . ويرينا المسرح كل ما يمكنه إشاعة الخوف لدى المتفرج :
فارتكاب المحارم ، والرغبة المحمومة، والقتل مختلف أشكال الموت العنيف أو
الطبيعى. ولكنه يرينا كل ذلك طوعاً وعن بعد ، وقد اكتنفه الإنكار . إن السرور فى
المسرح هو أن يمس المرء بأصبعه (أن يمس من بعيد كل ما يخيف أو يمس كل ما أخاف
الطفل) : الخوف من الموت ، ولكن الأموات بما فيهم الوجوه التاريخية -من الماضى-
تتواجد هنا على خشبة المسرح، وعلى أية حال، فإذا قمنا بقتل شخص على خشبة
المسرح فإنه ينهض بعد ذلك : وقد يكون هناك موت، ولكنه ليس موتاً حقيقياً. فالموت
العنيف والإبادة، والتعذيب ، ووضع الجلاد ووضع الضحية ، كل ذلك يأتى ذكره
ويكون مفرغاً . إن ما نراه هو الآخر ، الذى يتعذب ويموت، إنها الفرحة بأنه شخص آخر
- والفرحة أيضاً بأن ذلك ليس حقيقياً . إن الفرحة فى المسرح تتمثل فى أننا نظن أن
الموت محض خيال. إنها فرحة تنم عن تصور تخيلى خادع، ولكنه يتمتع ببعض القوة.
ويغتصب المسرح هنا قوانين الطبيعة . وليس ذلك مما يمثل أقل قدر من السعادة لدى
المتفرج .

ويستدعى المسرح ويفرغ نوعاً آخر من الفزع ، وهو الذى ينشأ من العلاقات
الإنسانية، والعلاقة بالآخر الذى يستطيع أن يحطمنى ويبتلعنى، الآخر الذى يكون

أقوى منى، ويوفر المسرح السرور للعلاقة الإنسانية التي نراها وسط المخاطر ، ولكنها تبتعد عنها . إن السرور من رؤية العلاقات الإنسانية فى أشكالها الأكثر عاطفة والأكثر شقاً ، بينما يظل المتفرج بعيداً عن كل ذلك - إذ يعلم تماماً أنه ليس هناك دم مراق . ونجد البهجة تكتنف المسرح البورجوازي ، بل جميع أنواع المسرح بشكل عام.

وعندما يكون التوتر شديداً، ويكون الموت ، والهزل والعنف والسخرية والفرح ، إذا اجتمعت كل تلك الأحاسيس، بطريقة التناقض الداخلية والمتزامنة أو فى حركة ذهاب وإياب سريعة، يكون لدينا السرور الخاص بما هو مضحك ذلك الشعور الذى حلله نجتين (رابكيه). ويستطيع الممثل الساخر أن يعطينا علامات الخطر وعلامات السخرية . ولكن بهجة المتفرج تكون ثمرة توتر شديد

فرحة المستحيل

إذا كان السرور فى المسرح سرورا حركيا، وقطاف ما هو وقتى ، بل هو أيضاً مضاد لذلك ويعتبر المسرح شيئاً زائلاً يروى لنا عن ماضى سحيق يلحق بشيء قد عشناه : البهجة فى التعزيم على دوار الوقت ، وأن يهزمه بالتكرار ، وحب المتفرج فى المسرح أن يملك مرة ثانية الزمن الماضى وأن يعكس بالتكرار حركة الهروب الدائم ويتسم السرور من المسرح بأنه مشاركة فى حدث ملموس إذ إنه يصور المستحيل أثناء مرور حياتنا. عندما نرى الغائبين يتحدثون مع الموتى ويسافرون فى الماضى ويعبرون حاجز كل ما هو غير مضاد ، وعند رؤية الآخر وكأنه ليس الآخر، وأن يكون الممثل ذاته الشخصية التى يؤديها. وألا يكون سجيناً داخل إطار جسده ، والسرور برؤية رجل يقوم بدور امرأة والعكس؛ كل ذلك ليس لعبة مع الفارق الجنسى ولكنه التصوير المسرحى بمعنى الصورة الشعرية للمستحيل "لو كنت أستطيع أن أكون ذلك الرجل الذى يمر" يصيح فانتازيو بطل موسيه، ويغنى المسرح للحظة تلك الرغبة .

ألا يكون هناك بعض التزيد فى تجزئة السرور المسرحى وفى تحويلة إلى ذرات، بينما يرفض تقسيم أنواع السرور طبقاً لأنواع العروض؛ فقد تأكد أن كل تلك الأشكال موجودة دائماً على الأقل بطريقة تقديرية حتى إذا كان المزيج النهائى يختلف طبقاً للسرور المسرحى أو على الأقل بطريقة كلية .

وفى المسرح الكلاسيكى الهندى ، يعرض باراثا نظرية السرور المسرحى : بعد المعرفة يأتى دور الشعور الخاص بالمتفرج فى المسرح (وهناك كل أنواع الأحاسيس ، بما فيها الحركات الجسدية وسنقول أنه يوجد كل أنواع المسرات ثم يأتى بعد ذلك السرور بمعناه المطلق ويتحدث فارما عنه مستشهداً بما يقوله باراثا فى هذا الشأن : إن ذلك الخليط فى أنواع السرور يأتى بتجربة إجمالية تختلف عن أنماط الشعور الفردى وهو أشبه بمشروب حلو المذاق يكون مزيجاً من مجموعة توايل ولكن الطعم لا يكون لأى نوع من هذه التوايل . إن معنى ذلك الشعور الجديد تراه فى وضع المتفرج أمام ما يراه فالعواطف لا تعطى أى اندفاع للفعل الإرادى ، وطبقاً لذلك فالمتفرج حر فى إرادته . فالتجربة التامة للمتفرج تكون صافية ، فريدة وتتسم بالهدوء وتحمل بين طياتها السعادة البالغة (١). فالسرور المسرحى كما عرفناه هو مزيج من جميع العناصر العاطفية . وربما أتبنى نظرية صاحب النظرية الهندى . وربما وقع بريخت أيضاً بامضائه وينبغى ألا ننسى أن هناك نوعاً من الضرورة الملحة تحيط وتضغط من كل اتجاه على مشاهد المسرح على ألا ينسى أيضاً أن حدوده الخاصة تتعارض مع هذا السرور .

(١) ك . م فارما " أساس المسرح الكلاسيكى الهندى " فى مسارح آسيا ، ١٩٦

ليس من العسير أن نواجه السرور بالرغبة - الرغبة كمنقصان. وإذا كان كما رأينا سرور المتفرج هو سرور لا جدال فيه ، للكائن الموجود هنا ، لهذه الكتابة - للأجساد - التي تقرأها ونعيد قراءتها ، وإذا كان هذا السرور يتم كلذة في اللحظة التي تنعدم فيها المسافة دائماً (١) بين الهزل والخيال، والجسد والشخصية. ويصدق الممنوع بالسرور ويمنع اللمس - كما يمنع النظر عن قرب، إن حدود السرور هي وجود ما بين الحالتين ويهرب هدف السرور فهو يكون ولا يكون ، وهو يقول دائماً لكل من يتمناه: أنا أكون ولا أكون ما أكونه. وإذا كانت هناك عاطفة في المسرح فهي هنا في هذا الهروب الدائم هروب مزدوج ورحلة مزدوجة: فالجماد يختفى من نظر من يشتهي ومن ملامسته، وليس الممثل وحده ولكن كل هذا الجمال على مساحة الفضاء المسرحي، ويكون في حالة فرار من أمامنا ، مثل الماء في راحة السيد، فهو ينزلق ويتبخر ولا يمكن أن يلبي طلبنا ولكن طلباتنا تفر هي الأخرى من أمامنا ولا يقل زوال رغبتنا عن زوال الشيء نفسه وتنتقل رغبة المتفرج من شيء إلى آخر ، وإذا توقفت تلك الرغبة أو تجمدت، اختفت في نفس اللحظة العلاقة بين المتفرج والمسرح: إن الرغبة في الممثل بالذات هي التخلي (٢) عن مكانة المتفرج ، وهي العزوف عن المسرح . وتعتبر علاقة رغبة المتفرج بالنسبة للمسرح هي علاقة شروء ، ولكن أيضاً علاقة حرمان دائم . وليست الرغبة وحدها هي التي تتصف بالحرمان . إن مجموع الفضاء المسرحي وهو موضوع طلب يظل بلا إجابة . ويعانى المتفرج من حالة عدم الرضا ، ليس فقط لأنه لا يستطيع (٣) امتلاك هدفه ولو كان يمتلكه . لكان يمتلك شيئاً آخر غير الذي يتمناه. إنها اللحظة التي يضمن فيها صاحب نظرية الرموز والعلامات أمام كل معنى .

(١) انظر إلى أعلى " الكوميديان " ص ٢٣٩ .

(٢) بالنسبة للرجل أو المرأة العاشقة للممثل أو المثلة ، تصبح خشبة المسرح هي الحائل ، المكان الذي تظهر فيه جميع الرغبات الأخرى .

(٣) ذلك ما يشير إليه مقال جديد لجورج ساند " المركيزة " ، حيث تبهر المرأة بالممثل وتنهار أمام حقيقة الرجل .

أما بالنسبة لعلاقتنا بالمسرح وفى نظرتنا وسمعنا ، فهناك وقفة وتعليق للمعنى ، إن ما ننظر إليه هو ما لا يخضع لعلم الدلالة : إن ما يوقف المعنى هو جسم الممثل ويحذرننا من أن نبحث عنه فى مكان آخر ، ليس لأن البحث عن المعنى هو شىء ضد القانون ، ولكن لأن البحث يتوقف هنا فإن جسم الشخص الآخر هو شىء غير مفهوم مثل جسدنا تماماً ، وخاصة أن العلامات الجسدية غالباً لا تتفق أبداً مع ذلك الاصطلاح الذى يجعل الأجسام فى حالة استرخاء وجميع الأعضاء فى حالة سكون : وتتحرك تلك الأجسام ، كما أننا اكتسبنا عادة عدم الحركة ، فهى تتحدث عن غرابتها الشخصية ، وغالباً لا يكونون كما يبدو لنا سواء كانوا شباباً أو شيوخاً ، رجالاً أو نساءً ، ومن هذا المنطلق ، فإن لم يكونوا نساءً ، فهم يظهرون من النساء كل ما لا يمكن شرحه من جسم المرأة حيث يكون سبب وهن الشيخوخة ، أو الشباب الدائم للقناع - الماكياج - ولكن لن يقولوا أى شىء من ذلك ، وسيظلون بالنسبة لنا سؤالاً بلا إجابة : فإن جسد الآخر هو جسدنا نحن ولا يقع نظرنا ولا يسمع من الممثل الجسد آخر وصوت آخر: ونراهم أيضاً بطريقة جانبية كما أننا لا نرى الذين يتوجهون إلينا ، ولكن كما يبدو إلا على أن وجودهم البعيد يتوارى بلا سبب بعيداً عنا - الموتى مثلاً .

ببليوغرافيا

* النظرية

آدم ج . م وجولد نشتاين

- علم اللغات والحوار الأدبي، لاروسى ١٩٧٦.

آلتهو سيرل

- من أجل ماركس : ماسبيرو ١٩٦٥.

- المطابع الأهلية ١٩٧٦ .

- أوستين ج . ل .

- عندما يكون القول، هو العمل - السوى ١٩٧٠ .

باختين م

- أعمال رابليه والثقافة الشعبية فى القرون الوسطى وفى عهد النهضة.

جاليمار ١٩٧٠

- شاعرية دوستوفسكى - سوى ١٩٧٠ .

- الماركسية وفلسفة اللغة منويه ١٩٧٧ .

بـارت ر

- "مبادئ علم الرموز" اتصالات ٤ .

- محاولات نقدية ١٩٦٤ .

- المدخل إلى التحليل البنيوي للروايات، اتصالات ٨، ١٩٦٦ .

بودريـاـج

- نظام الأشياء ، جاليمار ١٩٦٨ .

بنفنيست

- مشاكل اللغويات العامة، أو ٢، جاليمار ١٩٦٦-١٩٧٣.

برناردـم

- التعبير الجسدي، ديلارچ ١٩٧٦.

بريمون س ل

- منطق الراوية، سوى ١٩٦٧ .

دوكرو أو

- القول وعدم القول، هرمان ١٩٧٢ .

ايكو يو

- العمل المتفتح، سوى ١٩٦٥ .

- التركيب الغائب مررکور ١٩٧٢ .

- القارىء فى بومبيانى ميلانو ١٩٧٩ .
- "من أجل تعديل فى تصور الرمز الايقونى" اتصالات ٢٩.
- فرنكا ستيل ب**
- أ. الرسم والمجتمع- II . الحقيقة المجازية، دينوال/ جونتيه ١٩٧٧-١٩٧٨ .
- فرويدس**
- تفسير الأحلام . ب . و . ف ١٩٧٣ .
- محاولات فى تطبيق التحليل النفسى "أفكار"، جاليمار ١٩٧٣ جينات . ج
- وجوه III ، سوى ١٩٧٢ .
- جريماس أ . ج**
- علم الدلالة التركيبى لاروسى ١٩٦٦ .
- المعنى ، سوى ١٩٧٠ .
- "الممثلون والوجوه" فى س. شابرول .
- علم الرموز القصص المطابق للنص لاروس ١٩٧٩ .
- هال ت . أ**
- البعد الغائب، أنثربوسى ١٩٧٠ .
- اللغة الصامتة، عام ١٩٧٣ .
- فيما وراء الثقافة، سوى ١٩٧٩ .

هينولت أ

- رهانات علم الرموز ب. أ. ف ١٩٧٩ .

جاكوبيسون . ر

- محاولات فى اللغويات العامة . مينوى ١٩٦٣ .

جوس شي ر

- فن علم الجمال فى المقابلة. جاليمار ١٩٧٨ .

كريستيفا . ج

- علم الرموز، سوى ١٩٦٩ .

لا كان . ج

- كتابات، سوى ١٩٦٩ .

لوبوت . م

- ثناء فى الشكلية، فيجوراسيون ١٩٦٠ - ١٩٧٣ . ١٠ / ١٨ / ١٩٧٣ .

ليفي شترواس س . ل

- انتروبواوجيا التركيب I ، II بلون ١٩٥٨ - ١٩٧٢ .

- صوت الأقنعة ، سيكيرا ١٩٧٨ .

لوتمان ي

- تركيب النص الفني . جاليمار ١٩٧٣ .
- علم الجمال وعلم الرموز فى السينما ، المطابع الأهلية ١٩٧٧ .

ليوتارج . ف

- خطاب ، كلينكسيك ١٩٧١ .
- مرسليزى ج . ب وجاردين ب
- المدخل إلى الاجتماع اللغوى، لاروس ١٩٧٤ .

ميتزه

- اللغة والسينما لاروسى ١٩٧١ .
- المغزى الخيالى ١٠ / ١٨ / ١٩٧٧ .

موليس . أ

- نظرية الأشياء . المطابع الجامعية ١٩٧٢ .

موتان ج .

- المدخل إلى علم الرموز . منوى ١٩٧٠ .

موكاروفيسكي ج

- الفن كحدث لعلم الرموز .

ريكاناتي ف

- الثقافية والايضاح . سوى ١٩٧٩ .

روبين . ر

- التاريخ وعلم اللغة، كولان ١٩٧٣ .

روزولاتو . ج

- علاقة المجهول، جاليمار ١٩٧٨ .

- محاولات حول الرمزية، جاليمار ١٩٦٩ .

سامي علي

- الفراغ الخبالي . جاليمار ١٩٧٤ .

سيرل ج . ر

- أفعال اللغة . هرمان ١٩٧٠ .

* القواميس

دوبواج . جسيان ل .، جياكوموم .، مارسيليزي شى وميقل ج.ب.

- القاموس اللغوى ، لاروسى ١٩٧٥ .

دوكرو ، تودوريث

- القاموس الانسكلويدى لعلوم اللغة ، سوى ١٩٧٢ .

جريماسي أ. ج وكورتاسي ج

- علم الرموز- قاموس نظرية اللغة . هاشيت ١٩٧٩ .

* أعمال جماعية ومجلات

شايرول سي

- علم الرموز القصصى المطابق للنص

- الاتصالات وتتضمن الأعداد (رقم ٤-٨-١١-١٦-٢٩).

- اللغات ، وتتضمن (رقم ١٠) « اللغات الحركية » .

* II الإخراج وعلم الرموز المسرحي

علي راشد . ر .

- أزمة الشخصية فى المسرح . جراسيه ١٩٧٨ .

آرتوا

- المسرح وازدواجه جاليمار ١٩٦٤ .

بابليه د .

- الثورات المسرحية فى القرن العشرين، الجمعية الدولية للفن فى القرن العشرين . ١٩٧٥ .

بوجاتيريف ب

- الاشارات فى المسرح ١٩٧١ .

بريخت ب

- كتابات عن المسرح I ، II لارش .

- جريدة العمل ، لارش ١٩٧٦ .

- الأم شجاعة ، لارش ١٩٦٠ .

بروك ب .

- الفضاء الخالى ، سوى ١٩٧٧ .

كورفين م .

- اطناب الأشارة فى العمل المسرحى .

ديمارسي ر .

- عناصر الاجتماع بالنسبة للمشهد ١٠/١٨/١٩٧٣ .

دورت ب .

- مسرح عام ، سوى ، ١٩٦٧ .

- مسرح حقيقى سوى ، ١٩٧١ .

- مسرح ومسرحيات ، سوى ١٩٧٩ .

دوران ر .

- مشاكل التحليل التركيبى وعلم الرموز فى الشكل المسرحى .

ارتيل أ .

- "عناصر لعلم الرموز فى المسرح" العمل المسرحى (رقم ٢٨-٢٩) .

جرين أ .

- عين اكثر من اللازم ، منوى ، ١٩٦٩ .

جروتوفسكي ج .

- نحو مسرح فقير ، لوزان ١٩٧١ .

هامون ب . هـ

- من أجل لائحته لعلم رموز الشخصية ، الأدب ١٩٧٢ .

هانزل ج .

- "حركية الإشارة المسرحية" ، العمل المسرحى (رقم ٤) ، ١٩٧١ .

انجاردن ر .

- "وظائف اللغة فى المسرح" ، ١٩٧١ .

جاكوج وبابليه د .

- المكان المسرحى فى المجتمع الحديث ١٩٦٣ .

جانسن س .

- "نظرة إجمالية لنظرية الشكل الدرامي " لنجاح (رقم ١٢) ديسمبر ١٩٦٨ .

كانتورت .

- مسرح الموت ، عمر الرجل ، لوزان ١٩٧٧ .

كومبتوريه ب .

- مسرح العادات فى قولتا العليا ، رسالة جامعية باريس III ١٩٧٦ .

كونيجسون .أ .

- الفضاء المسرحى فى القرون الوسطى ١٩٧٥ .

كوزان . ت .

- أدب ومسرح المطبعة العلمية ببولونيا ١٩٧٠ .

ماتوني أو

- مفاتيح للخيال سوى ١٩٦٩ .

ماركوس س .

- استراتيجية الشخصيات الدرامية ، فى علم رموز العرض (هلبو) .

مورون ش .

- نقد نفسى ذاتى للون الكوميدي ١٩٦٤ .

ميرهولدث

- كتابات حول المسرح ، لوزان ١٩٧٣ .

باقيسي ب .

- مسائل فى علم الرموز فى المسرح، مونتريال، مطابع جامعة الكيبك ١٩٧٦ .

- "ملاحظات حول الحوار المسرحى" ١٩٧٨ .

- جدل حول علم الرموز فى المسرح .

- قاموس المسرح، المطابع الأهليجة ١٩٨٠ .

بسكاتور أ .

- المسرح السياسى لارش ١٩٦٢ .

قدري ف .

- "فى البداية كان الفعل"، المسرح / الجمهور (رقم ٢٤).

سيزون م .

- "الأشياء فى الخلق المسرحى" ، مجلة الميتافيزيقيا والأخلاق، صيف ١٩٧٤ .

سارتر جان - بول .

- مسرح المواقف ، جاليمار ١٩٧٣ .

شيريرج .

- فن المسرح الكلاسيكية فى فرنسا، نيزيه ١٩٥٠ .

شيرازج وروجمون م .

- نصوص فى فن الجمال المسرحى I ، II سيداسى ١٩٧٣ - ١٩٧٨ .

سوريو أ .

- " المكعب والفلك " فن العمارة وفن الدراما ، فلما ريون ١٩٤٨ .

ستانييسلافسكي س .

- تكوين الممثل بايو ١٩٦٣ .

سترهلد ج .

- المسرح من أجل الحياة ، مقدمة ب . دورت . فايار ١٩٨٠ .

أوبرسفلدا .

- الملك والمهرج كورتى ١٩٧٤ .

- قراءة المسرح ، المطابع الوطنية ١٩٧٧ .

- العنصر المسرحى (بشفافات) ١٩٧٨ .

أوبرسفلدا أ . وبانوج .

- الفضاء المسرحى (بشفافات) ١٩٧٩ .

فاينشتاين .

- الإخراج المسرحى وشرطه الجمالى .

قارنانت ج . ب وفيدال - ناكيه ب .

- ميثولوجيا وتراجيديا فى اليونان القديمة ، ماسبيرو ١٩٧٢ .

فيتاز أ .

- "النظرى والعملى فى المسرح " ديالكتيك (١٥) ١٩٧٦ .

فولتز ب .

- " هل يمكن اعتبار ما هو غريب نوع فى فن الدراما " ؟ الهلنسة البصرية والغريب
فى المسرح الفرنسى المعاصر ، كلينكسيك ١٩٧٤ .

* أعمال جماعية وأرقام المجالات

- هلبو أ "علم الرموز فى التمثيل" كوميلكس ، بروكسل ١٩٧٥ .

- "موليير - فيتاز ، كاييه مسرح لوفان (رقم ٣٧) . ١٩٧٩ .

- الغرب والهلنسة البصرية فى المسرح الفرنسى الحديث ، كلينكسيك ١٩٧٤ .

سربييري أ .

- طرق الخلق المسرحى فى ٧ أجزاء س ن رس .

- "مسرح وعلم الرموز" ، دجريه (رقم ١٣) ، ١٩٧٨ .

- "المسرح" ، الأدب (رقم ٩) .

- براتييك (رقم ١٥-١٦) ، ١٩٧٧ (رقم ٢٤) ، ١٩٧٩ ، المسرح مجلة الفن

(رقم ١) ، ١٩٧٧ (الوجه الآخر للمسرح) .

العمل المسرحي

- المسرح / الجمهور (جنيثليه) .

رقم الإيداع / ٨٨٨٢ / ١٩٩٦
دولى ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٦٣١ - ١
مطابع المجلس الأعلى للأثار